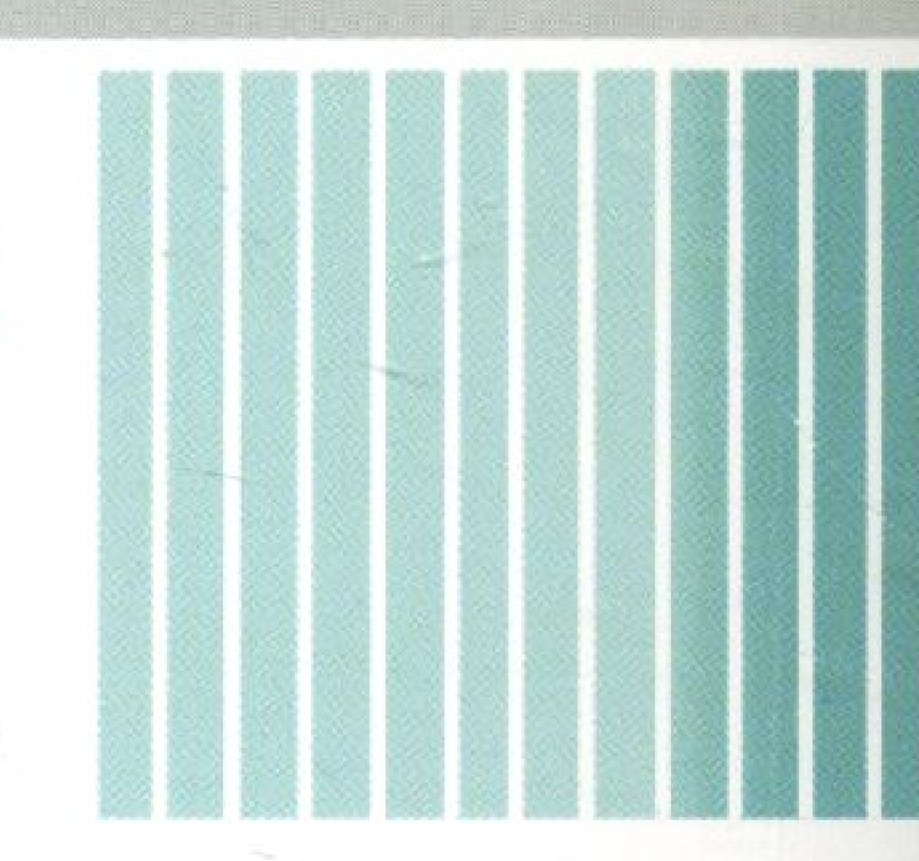


حوار الأديان في الفن

الإسلام والمسيحية

د. حيدر عبد الأمير رشيد



مركز حمورابي للبحوث والدراسات الاستراتيجية

2012

حـوار الأديان في الفن

الإسـلام والـمسيحية

حوار الأديان في الفن

الإسلام والمسيحية

الدكتور حيدر عبد الأمير رشيد



● اسـم الكتـاب: حوار الأديان في الفن ـ الإسلام والمسيحية

● تـأليـف: الدكتور حيدر عبد الأمير رشيد

● الطبعـة الأولى: آب (أغسطس) 2012

● تصميم الغلاف: هوساك كومبيوتر برس

● رقم الإيداع الدولي: ISBN 978 ـ 614 ـ 426 ـ 092 ـ 0

● الناشر: مركز حمورابي للبحوث والدراسات الاستراتيجية

المقر العام: بغداد: عرصات الهندية ـ عمـارة العلوان ـ ط 1 ـ هاتف: 10234002 78 964+

بيروت: طريق المطار ـ قرب المكتب الاستشاري ـ بناية ماميا ـ ط 3 ـ هاتف: 844384 76 961+

E-mail: hcrss2006@yahoo.com Website: http://www.hcrsiraq.com/om/

● التوزيع: دار المحجة البيضاء للنشر والتوزيـع

هاتف: 541211 1 961+ بيروت ـ لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قُلْ يَٰٓأَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ تَعَالَوْا۟ إِلَىٰ كَلِمَةٍ سَوَآءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ
أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا ٱللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِۦ شَيْـًٔا
وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ ٱللَّهِ﴾

صدق الله العلي العظيم

[آل عمران: 64]

تقديم المركز

لم تعد ظواهر الإختلاف والإتفاق والتحاور والجدل والدعاية والحقيقة بين الثقافات والاديان ظواهر عابرة، بل تركز عليها كم هائل من المضمون المساق والمصنع على وفق مناخ الصراع ودلالاته الرمزية ومخرجاته، وهنا لعب القوى الدينية والسياسية والتي بينهما دوراً تراكمياً في بناء منظومة علاقات غير ممسوكة ولنقل غير واضحة تجاه مبدأ التشارك والاختلاف، وعلى الرغم من أن الطروحات الفلسفية والفنية وما نتج عنهما عملت قطيعة بين واقع التلاقح الفكري بين الحضارات والاديان على مستوى الانصهار الاجتماعي والتوحيد والنظرة الى الأخر ميدانياً وواقعياً وبين مرجعيات التنظير ذات الطلاسم في الاقتراب والابتعاد عن ثمة انصهار أو تركيب أو لنقل نظرة تآزرية في الخروج بتلك العلاقة التي عاشتها وتعيشها المجتمعات المسيحية والاسلامية والاخرى.

وقد خضب لنا التاريخ بتنظيره ورؤيته الفردية تارة، وتارة اخرى المدرسية سواء اكان من جانب انصار المدارس المسيحية المتشددة أو

المسلمة، فإن عالم اليوم بفنونه وتقنياته الاتصالية والتي رويداً رويداً تكشف وستكشف لنا المزيد من حقيقة النظر الى تلك العلاقة بين مخرجات الواقع التفاعلي بين قطبا المسيحية والاسلام على مستوى النظر الى أحكام التأثر والتأثير... القبول والتقبل... المنعة والخشية... الريادية والتقليد، من ذينك المرادفات التي صنعت أعظم واعتى حضارات في الشرق الأدنى. وعلى الرغم من أن النتاج الابداعي لابد ان يكن مصان ومتوشم بعتاد الهوية والذات الثقافية، تلك الهوية والنصرة التي يبحث عنها الجميع، لكن في عالم الفن والثقافة والاتصال وفي مجمع ايكولوجي واثني وديني في غاية من التشبيك والتآصر لم تعد تلك النصرة وتلك الأنا ذات مسحة واقعية لفرز وتأطير المنجر المكاني الزماني... ولا يمكن بأيٍّ حال في حدود معطيات العلم الحديثة وقصص التاريخ ومُعلبات المذكرات ان نُجازف بالتقسيم لهذا المنجز... وفي ذات الوقت لا مكان لنا أن نتوقف في حدود المذكرات والاحالات التي تبارزت فيها مراحل تاريخية وأزمات على مستوى علاقة الاديان أو المناطق أو الشخوص.

تلك الاشراقة من الكتابات التي تريد أن تعيد النظر بأكوام التنظيرات المتناثرة على ثمة اختام على المنجز وعائديته وترميزه الاتصالي، لتكشف وتُعيد القراءة بمسحة من العلم والقياس والتأمل والمحكات الموضوعية والجغرافية والمجتمعية التي نتجت عنها اعمال نوصفها بنت(التفاعل) وبنت التأثير والتأثر، هذا الكتاب الذي يفتح الباب على كل الفرضيات والتنظيرات التي ساقت وتسوق الانا الفنية والاثر الثقافي وتشطره الى الحد الذي يصبح من المحرمات والتابوات

في التناول وإعادة الترميز التاريخي، تلك الافتراضات التي الغت بشكل مجحف كل نظريات التواصل، وتلاقح واندماج الحضارات دينية كانت ام وضعية.

كتابنا هذا يسعى بكل جرأة أن يضع الابداع الفني كجزء من محصلة للإبداع الفلسفي وناتج عنه، ذلك أن الفلسفة سواء أكانت الاسلامية أو المسيحية هي من عبدت الطرق لأنماط تفكير جديدة وتحولت الى مرجل حر للتوظيف والتجسيد الفني والاتصالي المادي.

لا شك أن الباحث قد واجه الكثير من الاشكاليات، الاشكاليات التاريخية والنصية والمعلبة بالأحكام التي ورثها التاريخ، لكنه أراد أن يخضع متغير ربما يفند كل تلك الطروحات (عبر مفهوم الحوار)، والحوار هنا كما يراه المؤلف لم يعد عملية تناغي أو تناقل، بقدر ما يحمل من اثراء وتشارك شامل لثنائية (التأثير والتأثر)، تلك الثنائية التي حفر لها الباحث بكل موجودات الادوات، سواء أكانت على مستوى الفلسفة أو التاريخ أو النصوص، ومن ثم ليشمل ميدانياً المنجز الابداعي ذاته، ليصبح عند ذاك محور التفنيد أو لنقل قلب الذاكرة التاريخية الى مستوى العلم.

معززاً مدخل الموضوع بمقتربات الحوار التي بالطبع تناولتها الفلسفات القديمة (كالجدل، والشرح، والبرهان، والرؤية للجمال والقبح)، هكذا بدء الباحث من كليات طلائع الحوار (التفكير الانساني ثم البناء الفلسفي للحضارات والاديان، مستعرضاً الرؤى المشتركة والمتقاطعة لدى جمع من الفلاسفة الاغريق والعرب والمحدثين حول قضايا الحوار والنظرة الى بعض الكليات، مبينا لنا أن حوار التفكير أو

بتعبير أخر (حوار الاحكام) جارياً على قدم وساق، على أفق الاتفاق والافتراق وهذا ديدن البدء. وقد رحل رؤيته على نظرة الفكر الإسلامي والمسيحي إزاء مفاهيم الجدل والحوار مبينا المتقاطعات والمتناقضات ومناطق التأصر (وهي كثيرة في عالم التراكم الثنائي إزاء تلك المتغيرات)، وتناول الباحث في الفصل الثالث من الكتاب ثنائية العقائد والفن باعتباره اداة تجسيد لما ازدانت به الحضارات والدول الدينية، الإسلامية منها أم المسيحية مستعرضاً الرمزية والتوظيف الذي كان محكاً ملازماً(امبيريقياً) في التحويل من روح ونص العقيدة الى قيمة جمالية تُرفع بهاء المقدس وتراكمه القاً وجمال، مستعرضاً تلك للحضارات القديمة بطريقة حوارية النص والوثيقة والرمز المتمدد في مورثها، المزدان بالعقائد والطقوس والارتفاع بالعالم الأخر. ثم عزز ميدانه بالتحولات البنائية والرمزية التي انطوت عليها المفاهيم والرؤى... فالكتاب على الرغم من انه يعالج علاقات وتبادلية تاريخية وعقائدية، إلا أنه فتح باباً جديداً في عالم الدراسات حول مفهوم الحوار باقتراحاته وابتعاداته، خطوة جريئة باتجاه مسك الغموض والتعقيد وازالة الغشاوة على حرب التوجس من الآخر وتبني الأولويات بالجدل أو بالرمز أو بالتوظيف المتعدد، أنها رساله عربية وإسلامية لذلك التلاقح بكل تجلياته... تلاقح الأديان وجمال تألقها لأجل اعلاء الخالق عز وجل... كتابنا هذا أراد به المؤلف أن يكشف رسالة محبة وسلام. وأراد أن يقول باختزال... أن المفاهيم والتنظيرات الضيقة لا يمكن إن تلغي حقائق الميدان... ميدان العمل الفني ذاته سواء أكان بالرمز الديني أو المكاني أو الانساني... أنه المخاض المعبد بالإبداع إسلامياً كان أم مسيحياً... من أجل تألق وثبات وبهاء المعنى... كتاب جدير بعنوانه،

متميز في ثقله الفكري والفلسفي في ظل أزمة الحوار في كل مساحات الثقافة ومنها الفن، والتي يصنعها ويخلط اوراقها المتشددون والمنافقون وصانعوا الخصخصة الحضارية .

مركز حمورابي

مقدّمة المؤلف

كانت المجتمعات المختلفة على الدوام تحت تأثير الكينونات الثقافية الخاضعة لتأثير النشاطات الاجتماعية والفعاليات التاريخية، وفي ذلك ضرب من الحراك الاجتماعي الذي يتضمن تبادلًا لبعض المعطيات الثقافية وتفاعلها، وعلى أساس أن الفن يمثل ظاهرة نوعية، بل هو نشاط ثقافي واجتماعي بمعناه الواسع، كذلك يعد نتاجاً لمختلف الأنشطة البشرية، التي تظهر الوظائف العديدة التي وصل إليها عبر الثقافات المختلفة، بما فيها الوظائف الدينية، فلا يمكن أن يتصور وجود مراحل فنية مهمة، من دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة، لأن اقتران الثقافة بمستوياتها المختلفة لا تنفصل عن الدين.

أن للأديان مفاهيم روحية مشتركة تحدد أطر التحاور فيما بينها، يعطي انعكاس مفاهيم الأديان على الفن، تمثّلًا كلياً عن طبيعة الأداء والنتاج الفني لتحاور الفنون فيما بينها، على وفق مقولة دوام الأفكار وصورها المختلفة في مسار الحضارات البشرية، عبر الرموز والدلالات الحاملة للمعرفة، والتي فيها انعكاس عن طبيعة التفسير العقلي للظواهر، من خلال استبطان الشعور وتجسيمه أو تجريده، ففي الوقت

الذي كانت فيه اللغة المشتركة هي نقطة الارتكاز في علاقة الحوار الثقافي بين الحضارات، كانت الأشكال والرموز والدلالات المضمونية، هي محور التفاعل على مستوى الفن، ولعل سوء التبادل اللغوي يسوّغ ملامح عملية الصراع، إلَّا أن ذلك يمثل في الفن الحوار على مستوى الشكل وربما المضمون.

بيد إنَّ الاختلاف على مستوى التفرعات الدينية بين المسيحية والإسلام، لم يوقف الفن الإسلامي عن التحاور الرمزي والشكلي مع الفن المسيحي، وكذلك العكس، على الرغم من تحميل الفنون الإسلامية والمسيحية للمقولات الدينية وتمثلاتها في الفن.

فقد انطوت الثقافات المتأثرة بالديانات سواء أكانت موحِّدة أم غير موحدة، على ضرب من التأثر والتفاعل بحكم طرق الاتصال المختلفة- مجاورة وجغرافية، وفتوحات، وحروب، وتجارة...، وبذلك حصل تداخل في الترميز الجمالي والفكري بشكل عام.

ومن هنا لابد من تأكيد التفاعل، ومِن ثَمَّ إمكانية إيجاد الرموز المتناقلة بين اتجاهين يبدوان متناقضين، لكنهما يشتركان في أحيان كثيرة بالعديد من المدلولات وطرق التعبير، ومن ثم إيجاد سمات وآليات ذلك التفاعل بمراحله ومدلولاته الجزئية والكلية من خلال النتاج الفني، لذلك سلط المؤلف الضوء على أهمية الحوار الذي يدور مدار الغرض الإنساني في الوصول إلى وحدة في التعبير عن الظواهر والأفكار من خلال الفن، كذلك جمع المفاهيم العامة والتقاء الأفكار الدينية، على أساس من القواعد المشتركة، بغية الانطلاق بحوار يهيئ الأجواء للوصول إلى نتائج متقاربة في بنية الفن.

حيدر عبد الأمير رشيد

الفصل الأول

المقاربة الفلسفية لمفهوم الحوار

تمهيد

عندما بدأ الإنسان يتحكم في موجودات الطبيعة، نشأت في ذهنه آلية العلاقة بين أدواته المستخدمة وبين محاكاته للطبيعة، ومفاد ذلك وعي الإنسان لذاته وارتباطه بالعالم الخارجي، مما منحه التعالي الذهني، أيَّ أصبح ذاتاً واعية تقابل العالم الموضوعي، وبمعنى آخر بدء ذلك الكائن يفرض نفسه، حينما حقّقَ حلاً أدنى لتمثل العلائق المادية تمثلاً ذهنياً وبشكل واقعي. ولم يمارس الإنسان في أحواله البدائية وجوده كهوية مطلقة مع محيطه.

وبالتدرج أصبح الفكر التأملي للإنسان يسمو على التجربة، لا لسبب إلّا لأنه يحاول تفسير التجربة وتنظيمها، فانبعثت من خلال ذلك فعالية تنظيرية لدى الإنسان تمثّلت بالأسطورة، التي نشأت كرد فعل تلقائي على المثيرات الناجمة عن العلاقة بين الإنسان وعالمه، فصارت نتاجاً للعقل، بعد احتوائها من قبله معرفياً، ومنها بدأ الإنسان معرفة ذاته والآخر معاً ومن ثَمَّ وجوده الماورائي.

فالأسطورة هي الحقل المعرفي الذي خرج منه الفن والأدب والفلسفة... ولما كانت الأسطورة وسيلة للتعبير عن النوازع الداخلية، ساعدت الإنسان على تحديد مفهومه بالنسبة إلى الكون، فكانت مهمتها الكشف عن الوعي لموقف معين من الكون أو أي موقف آخر.

لقد اكتسب ذلك الإنسان من خلال تفكيره التأملي، افتراضات شتى كان الغرض منها الوصول إلى تغيرات لهذا العالم، فموقف الإنسان من ظواهر الطبيعة يفسر الشكل التأملي للفكر الذي هو نتاج للحوار الذاتي للوصول إلى إجابات مرضية، فالتأمل يساوي الحوار والأسطورة صورة مفسرة لذلك الحوار، وإذا عددنا الأسطورة سابقة على الفلسفة من حيث التفكير والمعرفة، فإن الحوار الذاتي أو التأملي هو خط الشروع لما قبل الفلسفة، لأن الإنسان البدائي وقف بإزاء العالم موقفاً واقعياً بدافع ضرورة التحاور مع الطبيعة.

وهذا ما يقودنا إلى أن بدايات التفكير هي بدايات الحوار سواء أكان ذلك التفاعل بين الإنسان والطبيعة، أم على شكل تساؤلات بين الإنسان وذاته على سبيل التأمل للوصول إلى المعرفة التي مفادها التفاعل بين الذات المدركة والموضوع المدرك.

وهذا منشأ ديمومة التغاير التأملي للإنسان ومن هنا كانت لفظة الحوار متغيرة، فبعد ما كان الحوار ذاتياً أصبح أسلوباً للمناقشة والتعلّم، وكذا نشأ مصطلح الجدل) عن الأسلوب اليوناني في الحوار، فقد نجد أن كلمة Dialectique تدل في اليونانية على الكلام أو الخطابة، وهذان المعنيان موجودان فيها، فـ (Dia) تدل على معنى التبادل والمقايضة، ليكون المعنى في اليونانية دالاً على المحادثة والمحاورة، وبتخصيص معنى المحاورة تكون الكلمة دالة على الحوار.

ومن هنا يتبين بأن الحوار يقترب من (الجدل)، إلَّا أنه اتخذ أوجهاً مختلفة في الفلسفات.

أولاً: الفلسفة اليونانية

يعد (زينون الأيلي) (490 ـ 430 ق.م) Zeno هو المكتشف للمتناقضات وهو مخترع الجدل ـ بحسب اعتقاد أرسطو ـ فقد كانت متناقضات (زينون) أمثلة بارزة عن الجدل، تقوم على دحض فروض الخصوم بإظهار النتائج غير المقبولة الناشئة عن تلك الفروض، إذ عمل (زينون) على استخدام الجدل قاصداً به المنهج الذي يقوم على (الخُلف)[*] لإقحام الخصوم.

والغرض من الجدل هدم نظريات الخصم عن طريق مقدمات يتقبلها الخصم، وهذا هو الجدل السالب، الذي لا يتأتى من مقدمات شافية[1]، معتمداً في طريقة مناقشة الخصم على التسليم لهم بصحة قضاياهم ثم يبين لهم مما يترتب على هذا التسليم من خُلف وتناقض، فمثلاً عندما يريد الدفاع عن آراء أستاذه (بارمنيدس) (540 ـ ق. م)، بأن الوجود واحد وأنه ساكن، يسلم للخصوم بصحة اعتراضهم ويفترض عكس ذلك، بأن الوجود فيه كثرة وتحرّك، ثم يبين ما يفضي إليه هذا التسليم من خُلف وتناقض كل على حدة في حال الكثرة وفي حال التحرك، وما دامت القضيتان المتناقضتان لا تصدقان معاً ولا تكذبان معاً، وما دامت قضايا الخصوم قد اتضح كذبها، تصدق من ثَمَّ قضايا بارمنديس[2].

إن الجدل عند زينون ذاتي من حيث اعتماده على الذات المفكرة، فالواحد بدون حركة الجدل هوية مجردة، مع أن الجدل الحقيقي لا يشير إلى حركة الذهن فقط، بل إلى حركة من طبيعة الأشياء نفسها.

على حين أعتقد (هرقليطس) (483 ـ 544 ق. م) Heraclitus أنَّ كل شيء في الطبيعة في فيض مستمر وفي تحولّ إلى ضده: البارد يصبح حاراً، والحار يصبح بارداً، وبما أنَّ كل الأشياء تتحول باستمرار وتتجدد، لا يستطيع المرء أن ينزل النهر الواحد مرتين، لأنه في المرة الثانية ينزل في مياه جديدة[3].

وتترسم فكرة النار التي عدّها المادة الأولى في الطبيعة بصورة الائتلاق بين الأضداد، فهناك قبل الائتلاق صراع دائم ومستمر بين الأشياء التي يتركب منها العالم، هذا الصراع يتمثل في أنها تفنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام، وتتحرك نحو التراب فتذبل ذبولاً شاملاً، فوجودها هو بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين الهابطة والصاعدة على السواء دون تغلب إحداهما على الأخرى، فكل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف إلَّا به، واضعاً جدلاً صاعداً وجدلاً نازلاً، يكون هو السبيل إلى إدراك الجزئي لظواهر الحياة المتغيرة، فوحدة الأضداد هي الأصل وعنها يصدر هذا التغيير في صعود وهبوط[4].

ويرى هرقليطس: أن التناسق المبّطن أفضل من التناسق الظاهر[5]. هذا ما يعبّر عنه المضمون الجمالي للتناسق الذي يكون ذا قيمة جمالية أكثر روعة كلما كانت الأضداد في خفاء، وهكذا وضع أهم مفاهيم علم الجمال في (الجمال، التناسق، الإبداع) على أنها انعكاسات لصفات العالم الموضوعي وهذا ما يُظهر الصفات المادية للجدل الجمالي عنده.

على حين رأى (سقراط) (469 ـ 399 ق. م) Socrates، أن المعرفة هي (فكرة الكلي) تنكشف عن طريق التعريفات ويتم الوصول

إليها عن طريق الاستنباط، وقدم سقراط لنفسه أمثلة عن طريق التعريفات والتعميمات الخاصة بالمفاهيم الأخلاقية كـ(الجسارة والعدالة)، إذ يسبق كل تعريف مفهوم ما من المفاهيم، نقاش وتظهر الأسئلة، المتناقضة بين المتنافسين ويؤدي الكشف عن التناقض استبعاد المعرفة الكاذبة، وقد قرن سقراط مناهجه في الدراسة بـ (فن الحوار)، ويفترض منهجه في التحاور مرحلتين هما (التهكم والتوليد)[6]، ففي الأولى كأنه يتصنّع الجهل ويتظاهر بتسليم أقوال مُحدثيه ثم يلقي الأسئلة، ويعرض الشكوك شأن من يطلب العلم والإفادة، بحيث ينتقل من أقوالهم إلى أقوال لازمة ولكنهم لا يسلمّون بها، فيوقعهم في التناقض والإقرار بالجهل، ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية فيساعد محدّثيه على الأسئلة والاعتراضات مرتبة ترتيباً منطقياً للوصول إلى الحقيقة التي أقروا إنهم يجهلونها فيصلون إليها من دون شعور، ويحسبون أنهم استكشفوها بأنفسهم فالتوليد هو استخراج الحق من النفس[7]. هذه النفس عند سقراط مكمن الجمال لذلك فإن الجمال عنده هو الإيماءات المحسوسة لجمال النفس.

إلَّا أن (افلاطون) (427 ـ 347 ق. م) Plato استند في عرض آرائه للحوار إلى الأصول الآتية:

1 ـ الأخذ بعنصر المسرح من أشخاص وأصوات تجري في زمان ومكان معينين، وتوفر عرضاً مشوقاً يستأثر بعناية القارئ، أما الشخصية الرئيسة دائماً فهي سقراط.

2 ـ الجدل: وهو النقاش الذي يدور بين أشخاص المحاورة موضحاً فيه آرائه.

3 ـ الشرح: ويقوم على الخطاب والقصة المليئة بالرموز الموحية[8].

ولم يكن إيثار افلاطون للحوار[*] عبثاً ولكن معاصرته للسوفسطائين وتلمذته لسقراط أديا إلى تأثره بفن الحوار، فاعتقد أنَّ الحوار هو الطريق الوحيد للبحث في الفلسفة، فاصطنع الجدل ناقلاً اللفظ من معنى المناقشة إلى تولّد العلم، وهو مناقشة بين اثنين أو أكثر أو مناقشة النفس لنفسها[9].

ويشير افلاطون بذلك إلى المعرفة العقلية، إذ إنَّ المنهج الجدلي عنده يتمثل بالجدل الصاعد من المفاهيم العامة إلى أرقاها، والهبوط من أشد التصورات عمومية إلى أقلها.

لذلك فالمفهوم عنده ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به وما ليس له حقيقة هو الشيء الذي تدركه الحواس، فالمفاهيم، كالعدالة والخير حقائق موضوعية مثالية لها صفة ما فوق الحواس، لذا لا يمكننا أن نفرّق الجميل والرائع بحواسنا بل بالعقل، وهذا ما يسوّغ حصول الجدل الصاعد في فكره الجمالي، إذ إنّ كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة[10]. وهنا يشير إلى أولوية إدراك الماهية[**] قبل الأشياء.

وقد عكس (أرسطو) (384 ـ 322 ق. م) Aristotle. نظرية افلاطون على أساس أن أول مبادئ المعرفة هو أدراك الشيء قبل ماهيته معتقداً أن المحسوسات موجودات حقيقية في الذهن، أما إدراك الماهيات فيتم بتجريدها من المادة وتعقّلها، وهذا يعني أن الماهية عند أرسطو متحدة بالمادة وغير مفارقة لها، ولكن تحتاج إلى قوة تخرجها من عالم القوة إلى عالم الفعل لتجعلها صالحة لتعقّل، «لأن العالم لا يوجد إلَّا في الجزئي الذي يُدرَك بطريقة حسية ولا يُعرف إلَّا عن طريق الجزئي»[11].

لهذا عَدَّ أرسطو العقل المجرد بمعنى واقعيته، على حين عُرف افلاطون بمثاليته، والفرق في ذلك إن فلسفة افلاطون نهجت منهج التدرج من فوق إلى أسفل، من عالم المثل إلى عالم الحس وهو الجدل النازل، على حين عمل أرسطو بالجدل الصاعد من عالم الحس إلى عالم المعقولات، بصيغة تجديد الماهيات من المحسوس الجزئي، لإدراك الجوهر، ولأن الماهيات متحدة بالجزئي ولكي نصل إليها يجب القيام بالتجديد، ومن هنا كانت واقعية أرسطو، فكان الجدل عنده تجديدياً، أي استخلاص الماهية من الجزئي أو تجديد المحسوس للوصول إلى المعقول.

ولا يتفق أرسطو مع افلاطون في كون الجدل علماً أو منهجاً للعلم بل إنه الاستدلال المحتمل والمستعمل في الخطابة خاصة، فقد أعاد أرسطو الجدل إلى معناه المتعارف وحدّه بأنه «الاستدلال بالإيجاب أو السلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن النتيجة الموجبة أو السالبة»[12].

ثانياً: الفلسفة المسيحية

إذا كان افلاطون قد فرّق من قبل بين الخير الأعلى والعقل والنفس، وأن أرسطو جعل الإله عقلاً محضاً، فإن افلوطين[*](205 ـ 270) Plotin، مزج هذه المبادئ المختلفة معتقداً، أنّ الواحد مبدأ كل شيء، وأنه الآقنوم الأول، ثم إن العقل هو الاقنوم الثاني وهو دون الأول في الكمال، ثم يتلوه الثالث وهو النفس، ويفيض عن الواحد الوجود فيضاً ضرورياً، كما أن كل شيء يصدر عن الواحد، فكذلك كل شيء يعود إليه فالكثرة تنتج عن الوحدة ولكنها تعود إلى الوحدة وتجتمع فيها[13].

ومبدأ الجدل عند افلوطين يكمن في الجدل الصاعد لكشف الحقائق، فالخير الذي منح الناس الوجود، منحهم الدافع إلى العودة إليه، وأن بلوغ ذلك يحتاج إلى النقاء الأخلاقي الكامل والمجاهدة الفعلية، وعن الواحد أو الخير تتدرج الحقيقة نحو زيادة من التكثّر والتعيّن والتفريق، وأن صدورها عن الواحد لهو صدور حر، بالمعنى الذي تكون فيه تلقائية، فالخير لا يمكن إلّا أن يكون ناشداً لنفسه بنفسه ومعبرّاً عن نفسه بنفسه، وهذا هو المعنى المجازي للإشراق[14].

ويرى افلوطين أن المادة أدنى مراتب الوجود، فإذا حلّت النفس في الجسد أصابها الشرور من علائق المادة، لذلك تنزع النفس إلى المصدر الأول ولا يتم ذلك إلّا عن طريق خلوص النفس من المادة[15].

إنّ طبيعة الجدل الصاعد عنده يتمثل بالانعتاق من طبيعة الجسد عن طريق الإشراق والانخطاف، إذ تتحرر الروح من قيودها لتتقرب من الجمال الإلهي، فعلى الفنان أن يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس ويتطّهر ويتسامى عن المثول أمام الجمال الجزئي، وأن يصعد من الجزئي إلى الكلي عن طريق محطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة[16]. فعملية الانخطاف إنما هي التخلص من طبيعة المادة للوصول إلى عالم الجمال، وبهذا إشارة إلى قبح المادة، فالنفس لا تكون قبيحة إلّا لاختلاطها بعالم المادة، وبهذا يكون الجدل الجمالي عند افلوطين مبنياً على جدل الجمال والقبح الذي هو في حقيقته جدل بين الحسي والمطلق وبين الجزئي والكلي.

ويرى افلوطين أن كل ما ليس بصورة يكون قبيحاً فالقبح يأتي من اختلاطها بعناصر مادية غير النفس، وعلى ذلك تكون المادة هي ينبوع

القبح والصورة هي ينبوع الجمال وهذا الجمال راجع إلى العقل لأنه ليس بحسي، وجمال النفس مستمد من العقل لهذا تكون الصورة جميلة.

ولا يختلف منهج القديس أوغسطين (354 ـ 430) Augustine عن افلوطين، إلَّا أن الأول ابتدأ شكاكاً، واعتناقه للشكانية لم يكن شاملاً ومطلقاً، ولا مرتبطاً بكل المسائل، فهو لم يشك في العلوم ولا في الحقائق الرياضية ولا الإيمانية إذ يذكر في اعترافاته، «.. تأرجح إيماني بين الضعف والقوة مع أني بقيت مؤمناً بأنك موجود»[17]. وهكذا خلص إلى الجدل عن طريق الشك مستعيناً بالمقولة «إذا كنت مخطئاً فأنا موجود»[18]. إن حركة الفكر عند أوغسطين اشراقية متمثلة بالجدل وهي إمكان معرفة الموجودات الروحية بالاستدلال، أي إن الحكم الكلي الضروري يصدر عنها[19]. وهذا هو الإشراف عند افلوطين.

إلَّا أنَّ مفتاح الجدل عند توما الاكويني (1225 ـ 1274) Aquinas Thomas ينطلق من كون العالم مؤلفاً من أشياء واقعية هي بمثابة العلل الحقيقية، بمعنى أنها مبادئ وغايات وليست مجرد أدوات ولكنها مع ذلك ليست أشياء واجبة بذاتها لكونها أشياء في ذواتها، وهي ليست مكتفية بذاتها لكونها مستوفية إلى الحد الذي تسمح به طبيعتها، إذ إنَّ للوصول إلى المعرفة والحقيقة علينا أن ننظر إليها في ضوء العلة الأولى[20]. والطريق المؤدي إلى الحقيقة يتمثل بالعقل، ولكن إذا نظرنا في الواقع إلى ما فعله العقل وحده وجدناه لا يستطيع بلوغ كل الحقائق الدينية، وإنما يجب أن يأتي بعد ذلك الوحي أو النقل فيضاف إلى العقل من أجل الحقائق الأخرى التي هي خارجة عن نطاق العقل[21].

ويتحاور الاكويني في العلاقة بين العقل والنقل على وفق نظرية المعرفة عند أرسطو فيقول: إنَّ تحديد الصفات للشيء وكل ما يلزم

عنه إنما يأتي تبعاً لتحديدنا لماهيته، فبالقدر الذي نعرف به ماهية الشيء تكون معرفتنا لخواص هذا الشيء وصفته التي تلزم عنه، وموضوع الحكمة هو الله، وهو روح صرف، على حين أنَّ العقل الإنساني مركب من هيولي[*] وصورة[**]، وهو من ثَمَّ لا يستطيع أن يدرك الأشياء إلَّا ابتداءً من المحسوس، فالمعرفة مصدرها الحس عند أرسطو، لكن الحس لا يستطيع أن يدرك ماهية المعقول الصرف، إنما يستطيع القول بوجوده فيرتفع الإنسان بواسطة الحس من أثر المعقول إلى إثبات وجود المعقول، لكنه لا يستطيع بواسطة الحس إثبات ماهية المعقول، لذلك يجب إتمام النقص عن طريق الوحي أو النقل[22].

ويبتدئ الاكويني جدله العام بالاستقراء ثم يتقدم إلى نهج استنباطي، وهذا إما أن يكون بعدياً للكشف عن طريق الاختراع، وإما قبلياً للتقديم عن طريق الحكم[23].

ثالثاً: الفلسفة الإسلامية

لم يعرف العرب في الجاهلية فلسفة بالمعنى الاصطلاحي، وإنما كانت لهم نظرات فلسفية متناثرة فيما أبدعوا من نثر وشعر، واشتملت حِكمهم على لمحات فلسفية، إلَّا أنهم افتقدوا البحث عن العلاقات بين المقدمات والنتائج، ولما جاء الإسلام توجهوا بأفق فسيح من العلم والمعرفة، فاطلعوا على فلسفة اليونان وقاموا بنقلها وترجمتها، وعلى الرغم من تأثرهم في كثير من الجوانب بها، تحولت العناصر التي أخذوها من تلك الفلسفة على أيديهم إلى طابع جديد، وقد يبدو ذلك التأثر واضحاً في التوجهات الفلسفية الآتية:

فقد مزج (الفارابي) (873 ـ 951) بين رأي الحكمين (افلاطون

وأرسطو)، إذ نجده مرة يتحاور مع (أرسطو)، بعدم إنكار معرفة الحواس فكل معرفة عنده متأتية من الحواس نافياً تذكرية المعرفة عند (افلاطون)، لأنه لا يعتقد بوجود النفس قبل الجسد، لأن المعارف عنده متأتية من جهة الحواس وإدراك الإنسان للكليات من جهة إحساسه بالجزئيات، أما النفس فهي عالمة بالقوة، والحواس هي الطريق التي تستفيد منها النفس في تحصيل المعارف[24]. فلا يمكن أن تكون لدى الحاس صورة المحسوس ما لم يسبق الذهن شروط وجود هذا المحسوس، هذا المنحى الحسي التجريبي يّعلق شرط وجود الصورة في الذهن وجود أصلها خارج الجسم[25].

ونجد الفارابي مرة ثانية يتحاور مع هذه الصورة على وفق رؤية الافلاطونية، فالصور موجودة عند الله منذ الأزل، وهذه الموجودات عند واجب الوجود، فوجود الغير فائض عن وجود الواجب، ومن الواجب يصدر الكل، ومن تعقلهّ لذاته يصدر العالم، وعن الأول يفيض الوجود الثاني أو العقل الأول، والوجود الثاني ليس متجسّماً وليس بمادة فيعقل ذاته ويعقل الأول الواجب، فيلزم عنه وجود السماء الأولى، وهو بما يعقل من الأول، فيلزم عنه وجود ثالث أو العقل الثاني.

وهكذا وصولاً إلى العقل العاشر (العقل الفعّال)، وهو ما يسميه بروح القدس الذي يصل العالم العلوي بالعالم السفلي وهو المسبب لوجود الأنفس الجزئية[26]. هذه الأنفس تدرك الأشياء من خلال الحواس فتنتقل الصورة من حالة إلى حالة حتى تصبح مجردة بصورة تامة، وتصل للعقل بالقوة فيعقلها ويصبح بها عقلاً بالفعل، ولكن العقل لا يستطيع الانتقال من القوة إلى الفعل إلّا تحت تأثير العقل الفعّال وهو واهب المعرفة[27].

لهذا اعتقد الفارابي بأنَّ السعادة تحدث نتيجة للجدل الصاعد بين النفس والعقل الفعال، بحيث تصل النفس إلى الكمال في الوجود ولا تحتاج في قوامها إلى مادة دون أن تمتزج النفس بالعقل الفعّال، وهذا الاتصال يتحاور فيه مع

(الاكستاسيس) أو الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية، فالاثنان يعتمدان على النظر والتأمل[28].

وينكر الفارابي طرق تصحيح التفكير عند أرسطو من خلال المنطق، إذ عمل على تقسيم القياس المنطقي إلى خمسة أقسام هي البرهان، الجدل، السفسطة، الخطابة، والشعر:

فالبرهان← الأقاويل التي تفيد العلم اليقين في المطلوب الذي نلتمس معرفته سواء أكان بين الإنسان ونفسه - (حوار ذاتي) - في استباط ذلك المطلوب، أم خاطب بها غيره - (حوار خارجي) - أم خاطبه بها غيره في تصحيح ذلك المطلوب.

ويستعمل الجدل عنده في أمرين:

أ - أن يلتمس السائل الأشياء المشهورة التي يعترف بها الجميع وإلَّا لم يكن ذلك جدلاً.

ب - أن يكون إيقاع الظن القوي في رأي قُصد تصحيحه، أما عند نفسه أو عند غيره حتى يخيل بأنه يقين[29].

ولعلنا نلتمس من رأي الفارابي في المدينة الفاضلة سلوكاً ومرتكزات حوارية مبنية على أساس أخلاقي غير مقيد بملة أو جماعة، وإنَّما على مستوى عموم الأخلاق في أي دين أو معتقد ويسميها (الفضيلة) وهو بذلك يتبنى فكرة التعايش والإيمان المشترك وعدم

التنافر وهذه كلها مرتكزات واليات للحوار بين الدين الواحد بما فيه من ملل ونحل أو بين الأديان بما فيها من اختلافات، فعن طريق «الإيمان والتحالف والتعاهد على ما يعطيه كل إنسان على نفسه، ولا ينافر الباقين ولا يخاذلهم، تكون أيديهم واحدة»[30].

وبذلك يمكن القول: إن الفارابي قد نهج منهجاً جدلياً يبدأ من الحسي وكيفية انطباع صورته في النفس وعروج النفس عبر السلوك اتجاه العقل الفعال، ومنه يمكن الكشف عن الأسرار الجمالية، وهذه الفكرة الجدلية بما فيها من منحى تصوفي تختلف عن الجدل القائم على المسائل المشهورة كالحقائق الظنية التي يتخيل بأنها يقين.

ولا يكاد رأي (ابن سينا) (980 ـ 1036) في مصدر المعرفة يختلف عن رأي (الفارابي)، إذ ذهب أيضاً إلى أن مصدر المعرفة الإنسانية فيض العقل الفعّال، فقد اعتقد بأن الشيء في الإنسان الذي تصدر عنه الأفعال يسمى نفساً ناطقة ولها قوتان:

قوة عاملة: وهي تتجه إلى البدن وفيها يميز بين ما يفعل وبين ما لا ينبغي أن يفعل، وما يحسن و يقبح من الأمور الجزئية.

قوة عالمة: وهي معّدة للنظر بالنفس ووجهها إلى فوق وبها ينال الفيض الإلهي وهذا ما يسمى العقل بالقوة والعقل الهيولاني، وقد تكون قوة أخرى أخرج منها إلى الفعل، وذلك بأن تحصل للنفس المعقولات الأولى على نحو الحصول الأول، وهذا ما يسمى العقل بالملكة، ودرجة أخرى هي أن تحصل النفس على المقولات المكتسبة، فتحصل النفس عقلاً بالفعل، وتلك المعقولات نفسها تسمى عقلاً مستفاداً[31].

فكل عقل من العقول هو بالقوة، بالنسبة إلى ما فوقه وبالفعل بالنسبة إلى ما دونه، وانتقاله من القوة إلى الفعل، لا يكون إلّا بواسطة العقل الفعّال، وهنا يتضح التقارب بين ابن سينا وافلاطون، فقد جعل افلاطون من المعقولات ذات وجود مستقل في عالم المثل وقائمة بذاتها، إلّا أن ابن سينا جعلها قائمة في العقل الفعّال وتعقلها عن طريق النفس، فإنها «إذا عقلت شيئاً تعقل ذلك الشيء باتصالها بالعقل الفعال»[32].

إلّا أنه نظر إلى جدلية تكوّن الصورة على وفق عملية إدراكية قسمها إلى نوعين:

الإدراك الحسي: وفيه ظاهر وباطن.

الإدراك الفعلي: وكله باطن[33].

ومن خلال الإدراكين يحصل الجدل عن طريق حركة النفس، إذ نستعين من خلال تلك الحركة بالتخيّل والمعارف السابقة المخزونة في الذاكرة وعند التفكر ينتقل الإنسان من حد إلى آخر، ومن قياس إلى قياس آخر، ومن رأي إلى آخر، ومن خلال هذه المعاني الجزئية تنتزع الكليات عن طريق (العقل)، فالقوى العقلية إذا اطلعّت على الجزئيات في الخيال وأشرق[*] عليها نور العقل الفعال استمالت إلى التجريد عن الجزئيات وذلك عن طريق الحدس[**] الذي «يتمثل الحد الأوسط في الذهن دفعةً. أما عقيب طلب وشوق من غير حركة، وأما من غير اشتياق وحركة ويتمثل معه ما هو وسط له أو في حكمه»[34]. هذا ما يجعل الحدس عند ابن سينا يتمثل في اتجاهين:

الحدس الظاهر ← الرغبة في المعرفة مع الاشتياق دون أدلة.

الحدس المطلق ← الرغبة في المعرفة مع عدم الاشتياق.

أما (الغزالي) (1095 ـ 111) فقد اتخذ موقفاً بعدم الوثوق بالمحسوسات لإدخال اليقين إلى نفسه معتمداً على الأمور العقلية، إذ يقول: «من أين الثقة بالمحسوسات وأقواها حاسة البصر وهي تنظر إلى الطفل فتراه واقفاً غير متحرك وتحكم بنفي الحركة ثم بالتجربة، تعرف أنه متحرك، وإنه لم يتحرك دفعة واحدة بغتةً بل على التدريج»[35].

وقد تبين عنده أنَّ حاكم الحس يقرر حقيقة لا يلبث حاكم العقل أن يكذّبها وينفيها، ولكن الذي تعذر وجوده في المحسوسات قد يعثر عليه في مظهر آخر من مظاهر التفكير ولعله في العقليات[36]. ومن هنا يصف الغزالي العقل بأنه «الفطرة الغريزية والنور الأصلي الذي به يدرك الإنسان حقائق الأشياء»[37].

وهذا يعني أن العقل ينشد ماهية الشيء لا الأمور الحسية المتعلقة بالشيء، والتي يمكن أن تدركها الحواس، ومن ثمّ تكون مهمة العقل إدراك المجردات، فـ «المعقول هو مثال الحقيقة المرتسم في النفس، لأن العقل يجرده عن جميع العوارض واللواحق الغريبة، إن كان يحتاج إلى التجريد»[38].

إن العملية الجدلية بين المحسوس والمعقول، أدت بالغزالي إلى حوارية ونقاش بينه وبين المحسوسات، كانت النتيجة عدم الثقة بآلات الحس، كذلك الأدلة العقلية اليقين إلى قلبه، إذ ليس في المعرفة العقلية ما يطرد الشك، هذا ما أدى إلى مثول الغزالي أمام الضروريات العقلية بنحو القبول بها، ولكن ليس بتنظيم دليل وترتيب كلام، بل بنور يقذفه الله في الصدور وهذا النور هو مفتاح المعارف عند الغزالي، لذلك نجده يلمّح بأن هناك قضايا لا يمكن للعقل إدراكها على الفور،

بل «يحتاج إلى أن يهز أعطافه ويستوري زناده وينبه عليه بالتنبيه كالنظريات، وإنما ينبهه كلام الحكمة فعند إشراق نور الحكمة يصير العقل مبصراً بالفعل بعد أن كان مبصراً بالقوة»[39].

هذه المعرفة متأتية عن طريق الإشراق في قلب العارف، إذ إنَّ القلب كالمرآة المصقولة التي لا تشوبها الأدران المانعة عن ذلك الإشراق ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَىٰ قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾[40]. فالمعارف النفسية تكمن في ثلاث مراتب جدلية هي **(علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين)** كما أشير إلى ذلك في القرآن الكريم ﴿كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ ﴿٥﴾ لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ ﴿٦﴾ ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ ﴿٧﴾ ثُمَّ لَتُسْأَلُنَّ يَوْمَئِذٍ عَنِ النَّعِيمِ﴾[41]، وهذا هو المبدأ الجدلي التصوفي عند الغزالي.

رابعاً: الفلسفة المعاصرة

بدأت كلمة (جدل) منذ عصر النهضة بالاختفاء من اللغة الفلسفية، وحلت كلمة (المنطق) محلها، لذلك لا نجد لكلمة (جدل) أثراً لدى فلسفة ديكارت (1596 ـ 1650) Decorates، فهو يستعملها مرادفةً لكلمة (منطق) وبصفة خاصة لـ(المنطق الصوري)[*]، يقول ديكارت: إن علماء الجدل يعرضون لأشكال القياس ويقيمون القواعد التي ترتبط بمقتضاها القضايا ارتباطاً وثيقاً، بحيث يبتدئون من قضايا معروفة وينتهون إلى قضايا أُخرَ، تنتج عنها بالضرورة، فالعقل حينما يثق بذلك ينتهي إلى نتائج أكيدة، على الرغم من أنه يبذل جهداً في النظر إلى الاستدلال، ذاته بصورة تتصف بالبداهة، فهو يعبّر عن الجدل ما عبّر به عن المنطق: إنه لحريٌ أن يتعلق الأمر بالجدل الذي يعلمّنا أن نتكلم عن كل شيء من أن يتعلق بالمنطق الذي يقدّم لنا البراهين على كل شيء، وهذا ما بينّ مفهوم ديكارت للجدل[42].

والمبدأ الجدلي لدى ديكارت مبني على خداع الحواس، لكونها خادعة دائماً، فهو لا يؤمن باستدلال العقل، لأن الناس يخطئون في استدلالهم، وهو في هذه الحالة من الشك المطلق، يجد شيئاً يقاوم به الشك ذلك بحسب قوله: «**إني أشك، فأنا أستطيع الشك في كل شيء ما خلا شكي، ولما كان الشك تفكيراً، فأنا أفكر، ولما كان التفكير وجوداً، فأنا موجود، أنا أفكر إذن أنا موجود**»[43].

مؤكداً بذلك وجود الوعي الذي هو دليل وجود الذات، إلَّا أنه برغم هذا البرهان عليها، كان قد أثبت معها إحساسها بذاتها، وعلى هذا النحو تشير عقلانية ديكارت إلى مذهبه العقلي في الجمال، مبرهناً على وحدة العقل والحس، فالجدل الجمالي مؤسس على الجمع بين الحواس والعقل لكونهما طرفي الثنائية الجدلية، التي تحقق الشعور باللذة، مؤكداً أن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية، فضلاً عن اللذة الحسية، ولكي تحدث اللذة لابد من أن يكون هناك شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحس والعقل، وهو بذلك يجعل اللذة الجمالية متعلقة بين مرحلتين هما: مرحلة الحس ومرحلة الذهن، ولا يمكن تصور الثانية دون الأولى، وبهذا يقرر ديكارت على جدلية الحسي والذهني في الحكم الجمالي[44].

ويرى (كانت) (1724 ـ 1804) Kant، أنَّ الجدل منطق الخداع Logic of Illusion، ويقصد بذلك أن الجدل يتناول مبادئ ضرورية للفكر، لكن بعضاً ممّن استخدموه كانوا ميالين إلى جعله أداة لتوسيع معارفنا عن الأشياء، ضانين أنهم اكتشفوا معارف جديدة عن العالم، ويرى أن منطق أرسطو يستبعد كل مضمون للمعرفة وينحصر في استعراض الاغاليط (Fallacies) الكامنة في صورة أقيسة[45].

إلَّا أنه وجد أن كلاً من المنطق العام والمتعالي(*)، ينقسم إلى قسمين: تحليلات وديالكتيك، وسابقاً سمّى أرسطو بحثه في القياس والبراهين باسم التحليلات (الأول يساوي القياس، والثاني يساوي البرهان) وسمّى البحث في الأقوال المتضاربة باسم الديالكتيك، ولكن(كانت) يرى أن الديالكتيك هو فن سوفسطائي، يرمي إلى إخفاء مظهر الحقيقية على جهلنا، مبيناً ضرورة نقد الديالكتيك من أجل بيان العلاقات والقواعد التي بها نستطيع أن نحدد، أن شيئاً ما لا يتفق مع المعايير الشكلية للحقيقية، ولهذا قسم البحث في المنطق المتعالي إلى قسمين:

1 ـ التحليلات المتعالية.

2 ـ الديالكتيك المتعالي[46].

وموضوع الجدل الترنسندنتالي أو الديالكتيك المتعالي، هو إثبات بطلان الميتافيزيقيات السابقة، وهذا الجدل يختلف عن الجدل المنطقي، في إننا إذا اكتشفنا الخطأ المنطقي في قياس ما، فإننا نستطيع تفاديه وتجنبه على حين نكتشف الوهم أو الخداع المتضمن في بعض الميتافيزيقيات، فإننا وبرغم ذلك لا نستطيع تجنبه، ذلك لأنه خداع طبيعي Natural Illusion [47].

ويشير (كانت) في موضوع انضباط العقل المحض في استعماله الجدلي بقوله:

«لا تدع خصمك يستخدم لغة غير لغة العقل، ولا تحاربه إلا بأسلحة العقل، ولا تغلق بشأن القضية الجيدة (قضية المصلحة العملية)، لأنها ليست هدفاً في نضال نظري بحت، والصراع لا يكشف إلَّا عن نوع من نقيصة العقل، يجب بالضرورة أن تؤخذ في الاعتبار ويفحص عنها، وهي

تقوم على أساس طبيعة العقل، وهذا الصراع المفيد للعقل من حيث إنه يلزمه بأن يتأمل في موضوعه من وجهتي نظر»[48].

ويشير (كانت) إلى أنه فضلاً عن ملكتي العقل والإرادة، هناك الملكة الحاكمة بالجمال والغائية وهي الواسطة بين الملكتين، أيَّ واضعة نسبة بين ما هو كائن وما حقه أن يكون، أيَّ بين الضرورة الطبيعية والحرية، ويسميها بالحكم من حيث المماثلة بينها وبين الحكم المنطقي إذ هي كالحكم توقع نسبة بين شيئين متغايرين[49].

ولم يخرج (هيغل) (1770 ـ 1831) عند ارتباطه الوثيق بفكرة العقل ضمن منهجه الجدلي، فالجدل عنده تعبير عن ماهية أو حوار العقل مع نفسه، وبما أن للعقل نشاطات مختلفة، فهو يعبرّ عن نفسه بصورة مختلفة، ولكن البعد الخاص يسميه (هيغل) بالفكرة الشاملة der Begritt[50]. هذه الفكرة الشاملة قررها هيكل من خلال أقسام منهجه الجدلي أو العقل، في صوره المتنوعة وهي في ثلاث مراحل:

1 ـ تطور الفكرة في قاعها هي نفسها في عنصر التفكير الخالص، أيَّ علم المنطق، إذ تكشف الفكرة مضمونها في نسق من المقولات المترابطة.

2 ـ تطور الفكرة في صورة الوجود الآخر، في صورة الطبيعة، والطبيعة عنده لا تتطور إلَّا أنها المظهر الخارجي للتطور الذاتي للمقولات المنطقية التي تشكل جوهرها الروحي.

3 ـ تطور الفكرة في الفكر والتاريخ، والروح، وهنا تنسحب الفكرة إلى داخل ذاتها وتتصور مضمونها في الأشكال المختلفة للاستدلال والنشاط الإنساني[51].

ففي القسم الأول يدرس الفكر الخالص أو الفكر في ذاته ولذاته،

أما الثاني فالفكرة تدرس حين ينتقل إلى الآخر أيَّ نقيضه، أو حين يخرج من عالمه الخاص إلى عالم الآخر، غير ذاته، أي من الفكر الخالص إلى المادة الصلبة، أما الثالث فيصور فيه الفكر حين يعود من الآخر إلى ذاته، أيَّ إلى حياته الروحية متحرراً من عبودية الطبيعة[52].

وإذا أردنا أن نعرف كيف يكون الفكر جدلياً بطبعه، فإن علينا الرجوع إلى المنطق، فهذه الموضوعات دروس رئيسه فيه، وذلك هو المنهج الجدلي الذي يعبّر عن ماهية الفكر وطبيعة الروح، لذا يتمثل المنهج الجدلي عند هيغل بالخطوات الثلاث:

الفكرة Of Thesis ونقيضها Antithesis والمركب Synthesis.
وقد يرى أن الانتقال إلى الضد، هو كنتيجة طبيعية للطبيعة المحدودة أو المتناهية لأيَّ تصور أو لأيَّ شيء، وحتى المتناقضات الموجودة في الفكر وفي الطبيعة، ليست متناقضات في المنطق الصوري، بل هو قصور فكري، ويرى هيغل أنها تقودنا عن طريق نوع من الضرورة إلى صورٍ أُخرَ[53].

ويؤكد أيضاً خلال عرضه للمنطق على الخبرة، لأن الفكر الخالص لا معنى له بمعزل عن معطيات الحس، وصحة العملية الجدلية لا تعتمد على الخبرة، لكنها في الوقت نفسه لا تنفصل عنها، وما يفعله الجدل هو أنه يبّين الرابطة المنطقية بين المقولات التي تمثل العناصر الضرورية في الواقع، ولا ينفصل عما هو مباشر وجزئي، مرتفعاً فوق المقولات المتعارضة حتى يستطيع التوفيق بينها، وهذا التوفيق لا يكون بقبول هذه المقولة أو تلك، بل بالنظر إليها على أنهما وجهان متكاملان لحقيقة أكثر شمولاً منهما، فالحقيقة لا تتألف من متناقضات ولكنها تتألف من لحظات لو انفصلت لتناقضت[54].

وبذلك ربط هيكل بين جدلية الحس والعقل، بناءً على مبدأ الروح المطلق، لهذا عدَّ الفن هو "التجليّ المحسوس للفكرة»[55]. لأن الحاجة الكلية للفن هي حاجة الإنسان الفعلية لرفع العالم الباطني والخارجي، إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد[56].

فالديالكتيك عند هيغل يسير سيراً كمياً متصلاً، على حين يجد (كيركجارد) (1813 ـ 1855)، أنّ الجدل يتجه اتجاهاً كيفياً منفصلاً على هيئة وثبات[*] كيفية[57]. فهو جدل ذاتي يؤكد الجدة والإبداع، ويتحدث عن الشخصية نفسها وليس التطور التاريخي الكلي، ويرى (كيركجارد) أن الوجود العام والوجود الفردي كليهما ضد الآخر، ولا يمكن لأحدهما أن يتحول إلى الآخر، ففي الوقت الذي يجد فيه هيغل الجدل يتناسب مع التطور الذي يحدث في الطبيعة، يرى كيركجارد بأنه يتناسب مع التطور الذي يحدث في الذات الإنسانية، وهذا ما يعد سمة خاصة في الإنسان، إذ يمكن من خلاله تفسير التغيّر الذي يحدث لانفعالاته وأفكاره[58]. وهذا ما يؤسس للفلسفة الذاتية والفردانية، على حين تكون حدود الجدل لدى هيغل من تصورات مجردة، ومن ثَمَّ غير ذاتية ولا صلة لها بالشخصية، ومثل هذا الجدل المجرد لا يشارك في عاطفة الوجود الحسي ولا في ذاتية الكائن الفرد، كما أنه يتناسب مع النزعة الجماعية والموضوعية[59].

ومن خلال ما تقدم يمكن القول بأن التأمل هو النتاج المعرفي الأول للعقل، والمستكشف للحقائق لما يوقعه في النفس من حراك معرفي للوصول إلى نتائج مرضية، هذا الحوار الذاتي (الداخلي) سابق في الذهن عّما هو منهج للتقابل وإفضاء الآراء اتجاه الآخر، إلا أن ذلك تحوّل في المعنى الكلاسيكي إلى أسلوب من أساليب المناظرة التي

تطرح فيها المتناقضات الفكرية، بقصد المحاولة لإظهار ما في الآخر من نقاط الضعف، على ضوء المعارف المسلّمة، حتى ينتهي إلى نتيجة تتقرر فيها إحدى وجهات النظر المتصارعة، أو تنبثق وجهة رأي جديدة، توّفق بين الوجهات كلها بعد إسقاط تناقضاتها وإفراز نقاط الضعف من كل واحدة منها، ولكن تحوّل الحوار إلى الجدل في الديالكتيك فأصبح طريقة لتفسير الواقع.

فالتناقض ليس بين الآراء ووجهات النظر فحسب، بل هو ثابت في صميم كل حقيقة، فما من قضية إلّا وهي تنطوي في ذاتها على نقيضها، فالجدل موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لا يمكن أن يكون نهائياً، وأن هناك باباً مفتوحاً لإعادة النظر فيها دائماً. إن إدراك الفكر التأملي لما يحيط به في مرحلة أدرك فيها أن الآخر يشاركه وجوده لأنه لا وجود له إلا بالآخر، هي المرحلة الأولى للخروج من أطر الذات إلى أطر الذوات الأُخَر فاعلاً ومنفعلاً، مؤثراً ومتأثراً، ومن هنا كانت الحوارية الثانية ليس بين الإنسان ونفسه، بل بين الإنسان والآخر كوحدة وجود بين وجودات متغايرة، وهذا ما بان على التفاعل الفلسفي بين الأغارقة والفكر الإسلامي، وكذلك بين الفكر الإسلامي والفكر المسيحي، فلم يستطع الفارابي مثلاً أن ينفلت عن (الاكستاسيس) أو الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية (والاديمونيا) الأرسطية، هي عماد لنظرية السعادة الفارابية.

وأثرّت صوفية الفارابي على القرون الوسطى، بل تعدّاها إلى التاريخ الحديث، بل إن ابن سينا قد أثرّ بالفلسفة المسيحية، وبالخصوص بأوغسطين على وفق ما تبناه من الشك، إذ برهن ابن سينا على وجود النفس على وفق مقولة الرجل المعلق بالهواء، وقد كان هذا

هو المنحى الذي اتبعه أوغسطين وديكارت، وعلى الرغم من وجود خلاف بين أسبقية أوغسطين أو ابن سينا.

فإن الأثر الفلسفي والمعرفي بين المفكرين ظاهرٌ في الحوار الخارجي، نتيجة الاقتباسات المعرفية التي تنتقل بالترجمة أو بالتجارة أو بغيرها، أما الغزالي فلا يمكن تجاهل تأثيره على الفكر الأوربي في العصر الوسيط. فمرة يقترب من أوغسطين وأخرى يتأثر بـ(توما الاكويني)، كذلك سبق الشك الديكارتي في القرن السابع عشر وجوده عند الغزالي الذي عاش قبل ديكارت بأكثر من خمسة قرون.

ومما لا شك فيه أنَّ المسلمين تحاوروا مع الفلسفة اليونانية، مستلهمين منها المعارف، بغض النظر عن ملتهّم وجنسيتهم، لأن العبرة في القيمة المعرفية التي تحويها فلسفتهم بما فيها من معايير وقدرة على الفهم والتفسير، فالعلم لا هوية له، وإن كان موضوعه الهويات.

فالحقيقة إذن ليست استقطاباً قبلياً لدى أحد الطرفين، إنما هي تنشأ بشكل مشترك في أثناء جدلها، وبذلك تصبح حركية الحوار ليست مجانبة عبثية فتصبح لغواً باطلاً وإيماءً بالكلمات، بيد أن الحوار محكوم بغائية يتجه إليها ويصيغها معاً، لهذا فإن الديالكتيك بوصفة صفة عقلانية منظمة له منطق يحكم صيرورة فعل الحوار وتجليه بين الأنا والآخر، فإن بقي العقل مع ذاته أصبح حواراً ذاتياً وهو نقيض الحوار مع الآخر.

خامساً: الحوار في الفكر النقدي

طرح (باختين) (1895 ـ 1975) Bakhtine مفهوم (الديالوجية أو الحوارية Dialogisme)، ويعني فيه أن المؤلف للنص يكون محكوماً بمنظومة ثقافية سابقة عليه، وهذه تؤثر في الخطاب الآني، لذا صَعُبَ

إيجاد نص متفرد بخطاب مستقل وغير متجذّر، فالنص حالة من الكرنفال(*) يختلط فيه كل شيء مما يجعله ذا خاصية حوارية لأنه، «في ظل صورة الكرنفال المفتوح الذي تتداخل فيه الأشياء تنتهي فكرة النص المغلق»(60).

إن معالجة النص الأدبي أو الفني على أساس أن كلًّا منهما لغة، إنما هو إسقاط للذات الإنسانية على نحو الرواية في الأدب، أو النص في المسرح أو الشكل في الرسم، وإنما تكون الذات منفتحة عندما تكون متحاورة مع الآخر، لذا فهي قابلة للاشتباك والاختراق، لأن في اللغة الكلمة، وفي الفن الشكل «ولا وجود لكلمة أو شكل يمكن أن يكونا محايدين أو لا ينتسبان إلى أحد»(61).

إن النزعة الحوارية عند باختين توحي بالخروج عند الكتابة (كمنولوج)(**)، أو نجوى ذاتية، فهو يشير إلى التعددية الصوتية التي يسميها بـ (البوليفونية)، لذلك فما من عبارة لا تكون في علاقة مع عبارة أخرى، ومن هنا جعل للحوارية مستويات:

الأول: دلالي أو فكري: يقيمه مع عبارات الآخرين ليعطي قيمة دلالية أو فكرية للعبارة.

الثاني: يتعدى الأول إلى أساليب اللغات المختلفة سواء أكانت اللغات المختلفة عائدة إلى مختلف الفئات الاجتماعية أم مختلف اللهجات المتداولة.

الثالث: الذي يشكله المتلقي من خلال الإحالة التي تولد مسافة بين ذات المتلقي والألفاظ والعبارات التي يستخدمها عندما نفتح ما يشبه أقواساً داخلية(62).

إذ إن «لا عضو في المجتمع اللفظي ضد نطق الآخر وطموحه

وتقييماته غير مسكونة قبل صوت الآخر، على النقيض من ذلك يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى الكلمة ممتلئة بذلك الصوت»[63]. فالتفاعل اللفظي عبر الملفوظ وبه، لأن اللغة نظام يغذي ويمنح المتحدث والمتلقي إمكانية القدرة على التواصل المعرفي، فالعلاقة بين المتحدث والآخر عملية تبادلية من خلال الملفوظ وهو ما يطلق عليه بالحوارية.

ويعتقد **باختين** بعدم وجود فاصل بين النشاط النفسي للذات وعباراتها الملفوظة أو المكتوبة، مؤكداً على تأثير الآخر في خطاب الأنا من خلال الخاصية الحوارية، بوصفها تأسيساً للجماليات النظرية التي تُعنى جمالياً بالعمل الفني، من خلال الوجود الإنساني الذي يلعب فيه الآخر دوراً حاسماً، لأن «الوجود الفعلي للإنسان الداخلي والخارجي أيضاً يكمن في التواصل العميق، أن توجد يعني أن تتواصل، أن تكون يعني أن تكون للآخر وبالنسبة له ومن خلاله»[64].

فالآخر هو المركز القيمي للرؤية الجمالية، وهو وحده يمكن أن يأخذ شكلاً بصورة جوهرية ويصبح مكتملاً، لأن جميع مظاهر الاكتمال القيمي ـ المكانية أو الزمانية أو الدلالية ـ هي عناصر مقوِّمة خارجية بالاستناد إلى العلاقة مع الوعي الذاتي الفعّال، فالأنا غير واقعية جمالياً، والقوة المنظمّة هي المقولة القيمية الخاصة بالآخر[65].

لهذا أصبحت الحوارية عند (دوستويفسكي) في نظر (باختين) غرضاً بذاته وليست مجرد وسيلة، وهي ليست مقدمة تقود إلى الحدث بل هي الحدث نفسه، وهي ليست وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للإنسان، لأن الإنسان في الحوار يعمل على الكشف عن نفسه في الخارج، أي إنه لا يكشف للآخرين، بل لنفسه لذا فإن الإنسان إذا أراد أن

يكون، عليه أن يتعايش حوارياً. هذا التفاعل الحواري أو النصي عدّته (جوليا كرستيفا Julia Kristiva) أكثر من مجرد خطاب، إذ عرّفت النص بأنه «جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، ويكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك هو عملية إنتاجية»[66].

أي إن النص الشكلي في العمل الفني له علاقتان، علاقة الأشكال كنصوص بالفكر وعلاقة الفكر بالنصوص الأُخَر، لذا فإن العمل الفني هو تجديد لتوزيع العلاقات وأن النص الفني ترحال للنصوص من خلال إيجاد فضاء نصي جديد يتقاطع مع فضاءات أُخَر، فإن سلطة النصوص السابقة أمر بيّن على المنتج، ومن خلال هذه العملية يحدث التفاعل النصي أو الاشاري أو الشكلي كحوارية، لأن المقارنة بين الحوار والإنتاجية عند كرستيفا تعني انشطار النص إلى محورين: هما نص الحدث ونص التكوين، فلا يمكن القبض على بنية أيَّ عمل فني، إلَّا من خلال علاقته بالبنى السلفية على وفق معنى تلك العلاقة ونوعيتها وطبيعتها، وهذه العلاقة تتحدد بثلاثة أنماط:

الأول: علاقة تحقيق وإنجاز مضمون معين كأنه يشكل في تلك البنيات أساساً.

الثاني: علاقة تحويل: المعنى القائم أو الشكل يتحول بالانزياح إلى معنى أو شكل أبعد.

الثالث: علاقة خرق: المعنى أو الشكل قائمان ومحاطان بقدسية[67].

وبحسب كرستيفا يندرج الحوار في إشكالية الإنتاجية النصية،

لذلك فهو التقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أُخَر، فالعمل الحواري هو اقتطاع وتحويل، أيَّ توليد الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام بانتقائها استطيقا تسميها كرستيفا بالاستناد إلى باختين بـ(الحوارية).

وأشارت كرستيفا إلى ارتباط مفهوم الحوار بالشعرية(*)، معتمدة على باختين، والشعرية أو (البويطيقا) تمظهر في حقل اللسانيات الذي عده باختين مرتبطاً بالكلام أكثر من اللغة، ولكن لا يقتصر الحوار عند كرستيفا على اللفظ، بل إن المفهوم يدل على التبادل النصوصي بين أجناس مختلفة، الصورة والحرف والنص المكتوب، مثلاً الموسيقى والحرف أو الحركة والحرف، وتحدد كرستيفا علاقة المنهج ومتلقيه بالنصوص الأُخر، بأنها ترتسم في محورين: أفقي بين المنتج والمتلقي، وعمودي: يخوض فيه النص حواراً مع نصوص الآخرين.

ويلتقي (رولان بارت 1980 ـ 1915) Roland Barthes مع كرستيفا بحدود نظرية النص، إذ يظهر بأن الأصل هو نص بؤرة تلتف عليه لولبياً نصوص أُخَر، وأن عملية التفاعل بين النصوص أشلاء نصوص تدور في فلك نص مركزي، فكل نص هو حوار والنصوص الأُخر تتراءى فيه بمستويات معينة، وهذا ما يلتقي فيه مع (النص الظاهر) عند كرستيفا(68).

ويؤكد بارت خاصية التنبؤ بما يمكن أن تقوله نصوص القراءة، لتؤسس الأنماط الأولية للنص، إذ يفترض وجود شفرات كلها تعدّل وتحدد وتوّلد المعاني، التي تتعدد كلما مضينا في قراءة النص وتتصل بالجوانب، التأويلية heremeneutics، والدلالية senoutics، والرمزية symbolism، والحدث action، والإشارة reference.

ويقترح بارت إن (لذة النص) تتحقق بإسهام القارئ في وقائع النص، فيخلق سياقات مختلفة ومؤتلفة على نحو، تصبح معه كل قراءة بمثابة تحدٍ لذاكرة القارئ، بل يغدو النص نفسه نصاً داخلياً أكثر منه نهائياً[69].

لقد وجد بارت ميزة للحوار هي حوار في حوار، حوار المنتج، وحوار يستحضره المتلقي، وهذه الميزة جعلت من الحوار فعلاً مسلماً به، كما هو الحال عند كرستيفا، لأن العمل المنجز والملتف على نفسه والمكتفي بذاته عند بارت هو عمل متحجر ومنتهي، والأعمال الحية كونها ثرية بالوعود وحافلة بثغرات مضيئة يمكن دائماً التسلل إليها أو منها، وزيادة بعد جديد يمكن للقارئ زيادته، هذا الانفتاح على النص هو ما يصنع عند بارت (العمل المقروء)، وهنا يظهر الحوار الذي يستحضره القارئ[70].

يتضح من خلال ذلك أن الحوار والنظرة تجاه الآخر في الفكر النقدي يتجه نحو الرؤية الجمالية، ولا يختلف تصور الآخر في بعده الجمالي عن الآخر في بعده الفلسفي، من حيث إضفاء مشروعيته في أي احتمال مختلف فيه، فلا تنظر المعرفة الفلسفية للآخر، بمنأى عمّا يكمن من مواطن الجمال وتعزيز الرؤية الجمالية.

لذا نجد أن الحوار المعرفي يتسم بالتوسع الملحوظ، فهو معرفة متكاملة بجميع فروعها، إلَّا أن منظور تلك المعرفة يختص بالمنحى الجمالي والتفاعلي مع الآخر في الفكر النقدي، لهذا فالحوار بصورة عامة أوسع مدلولاً من الحوار في الفكر الجمالي النقدي، لكونه يحوي المعرفة الجمالية والنظرة التفاعلية مع الآخر.

هوامش الفصل الأول

(*) برهان الخُلف ـ (الخُلف) Absurde لغة: التناقض والكذب والاختلاق. اصطلاحاً: المجال الذي ينافي المنطق ويخالف المعقول. واستدلال الخلف هو الذي يبرهن على صحة أو فساد قضية من خلال فساد النتيجة. وهناك نوعان من الخُلف:

1 ـ برهان الخلق: لدى (باكون): هو استدلال يبرهن على حقيقة القضية من خلال الفساد البين لإحدى النتائج الناجمة عن تناقضها .

2 ـ برهان الخُلف عند أرسطو: هو الاستدلال الذي يقضي إلى إسقاط أقرار ما من خلال التباين بأنه قد يؤدي إلى نتيجة معروفة بكونها فاسدة أو مخالفة للقضية ذاتها. وقد سمي الخُلف خُلفاً لأن المتمسك به يثبت مطلوبه بإبطال نقيضه، فكأنه يأتي مطلوبه من خلفه، أي من ورائه، وقيل سمي خُلفاً أي باطلاً لأنه ينتج الباطل، ينظر: جعفر باقر: معجم مصطلحات المنطق، دار الاعتصام للطباعة والنشر، إيران، ب ت، ص 140 ـ 141.

(1) محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص11 ـ 12.

(2) إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيكل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص44.

(3) م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974، ص511.

(4) جعفر الياسين: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، ط 3، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985، ص41.

(5) غادة المقدمّ عدرة: فلسفة النظريات الجمالية، جروش برس، لبنان، 1996، ص40.

(6) روزنتال: الموسوعة الفلسفية، م. س. ص 225.

(7) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار التعلم، بيروت، 1977، ص 288.

(8) أنعام الجندي: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، مصر، ب ت، ص51.

(*) ألّف افلاطون أكثر من (30) محاورة فلسقية، أهمها (السوفطائي، بارمنيدس، الدفاع، أقريطون، سيتيانوس، الجمهورية، فيدرون، أيون، جورجياس، طيماوس، المأدبة، هيبياس الأكبر، وغيرها.

(9) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، م. س، ص69.

(10) غادة المقدم عدرة: فلسفة النظريات الجمالية، م. س، ص54.

(**) الماهية Quiddity: القول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود، فماهية الشيء ما به الشيء هو هو وهي من حيث هي هي لا موجودة. ينظر: إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979، ص165.

(11) م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، م. س، ص 18.

(12) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، م. س، ص130.

(*) وضع أفلوطين ضمن الفلسفة المسيحية ليس على وجه تصنيف الفلسفة، وإنما لتأثر الفلسفة المسيحية به رغم أن حقيقته غير مسيحية .

(13) جميل صليبا: من افلاطون إلى ابن سينا، ط4، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1966، ص35.

(14) مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة النهضة، بغداد، 1983، ص 67 ـ 68.

(15) أنعام الجندي: تاريخ الفلسفة اليونانية والعربية، م. س، ص 290 ـ 291.

(16) راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص62.

(17) أوغسطين: اعترافات القديس أوغسطين، ت : الخوري يوحنا، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1962، ص 104.

(18) مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية المختصرة، م. س، ص91.

(19) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، دار المعارف، مصر، 1957، ص32.

(20) مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية المختصرة، م. س. ص72.

(21) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، م. س. ص 148.

(*) الهيولي .Hyle Prime Matter: لفظ يوناني بمعنى الاصل والمادة، وفي الاصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال محل للصورتين الجسمية والنوعية. للاستزادة ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار ذوي القربى، إيران، ب ت، ص536.

(**) الصورة Form: ما قابل المادة وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة وعلى النفس والمنطق فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه ومادته هي ما صنع منه والإله عنده صورة بحته والنفس صورة الجسم، ومادة

الحكم لفظه أو معناه وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول، ينظر: إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، م. س. ص 107.

(22) عبد الرحمن بدوي: فلسفة العصور الوسطى، ط 3، دار التعلم، بيروت، 1979، ص134 ـ 135.

(23) مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية المختصرة، م. س. ص 73.

(24) حنا الفاخوري وخليل الجر: تاريخ الفلسفة العربية، ج 2، دار المعارف، بيروت، 1958، ص132.

(25) مدني صالح: هذا هو الفارابي، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص 5.

(26) أنعام الجندي: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، م. س، ص83.

(27) حنا الفاخوري، وخليل الجر: تاريخ الفلسفة العربية، م. س، ص134.

(28) إبراهيم مدكور: في الفلسفة الإسلامية، منهج وتطبيقه، ط2، دار المعارف، مصر، 1968، ص36 ـ 44.

(29) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية (الفارابي)، ط 3، دار مكتبة هلال، بيروت، 1981، ص 44.

(30) محمد عزيز الحباب: من تاريخ الفارابي إلى تاريخيته، مقالة في: الفارابي والحضارة الإنسانية، م. س، ص169.

(31) ابن سينا: عيون الحكمة، ط2،تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980، ص42 ـ 43.

(32) ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، تحقيق: مجتبى الزراعي، مكتب الإعلام الإسلامي، إيران، 2003، ص325.

(33) حنا الفاخوري وخليل الجر: تاريخ الفلسفة العربية، م. س. ص 196.

(*) تجلت الظاهرة الصوفية والاشراقية عند ابن سينا بأبين خصائصها فيما وصفه من قصص صوفي أشهرها، قصة (سلامان وابسكال) و(حي بن يقظان) و(رسالة الطير).

(**) الحدس (intuition) وردت كلمة الحدس باللغة العربية بمعنيين هما (الظن والتخمين والتوهّم) تقول بلغني عند فلان أمرٌ وأنا أحدس فيه أي أقوله بالظن والتوهم. والحَدس: سرعة الانتقال في الفهم والاستنتاج. وقد أخذ الفلاسفة المسلمون اصطلاحهم الفني للحدس قريباً من معناه اللغوي كما يشير إلى ذلك ابن سينا عن طريق الحركة والسرعة، وقد دخلت الكلمة إلى اللغة الفلسفية الألمانية عن طريق الكلمة اللاتينية (contemptio) بمعنى نشاط أو تأمل، كما تتضمن كلمة الحدس (Anschauung) معنى

(المباشر) والاتصال غير الانتقالي، وفي الفلسفة الافلوطينية، تأخذ معنيين الأول هو التأمل الفعلي للمثل والثاني هو الانطباع الحسي أو الإحساس للمزيد ينظر: ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيكل، ت: أمام عبد الفتاح أمام، المجلس الأعلى للثقافة، المركز المصري العربي، مصر، 2000، ص 278 .

(34) ابن سينا: الاشارات والتنبيهات، م. س. ص 244.

(35) مصطفى غالب: الغزالي، ط 3، دار ومكتبة طلال، بيروت، 1981، ص 44.

(36) كمال اليازجي وأنطوان غطاس: أعلام الفلسفة العربية، م. س. ص 695.

(37) محمود حمدي زقزوق، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص76.

(38) محمد محمود رحيم الكبيسي: نظرية العلم عند الغزالي، بيت الحكمة، بغداد، 2002، ص 221.

(39) محمود حمدي زقزوق: مقدمة في الفلسفة الإسلامية، م. س، ص64.

(40) سورة المطففين: (14).

(41) سورة التكاثر: (5 ـ 8).

(*) المنطق الصوري: علم يدرس أفعال التفكير بالنسبة إلى بنائها أو شكلها المنطقي أي بتجرد المحتوى الغيبي للآفكار وفرز الوسيلة العامة التي ترتبط بها أجزاء ذلك المحتوى، ومهمة المنطق الصوري هي صياغة القوانين والمبادئ التي يكون التقيد بها شرطاً لتحقيق نتائج صادقة في الوصول الى المعرفة بالاستباط. ينظر: م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، م. س، ص21.

(42) محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت، م. س. ص21.

(43) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار العلم، بيروت، س ت، ص 66.

(44) المصدر نفسه: ص22.

(45) عبد الرحمن بدوي: أمانويل كانت، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977، ص202.

(*) المتعالي: يعني أمكانية المعرفة القبلية أو استعمالها.

(46) محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت، م. س، ص170.

(47) محمد علي أبو ريّان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط 5، دار الجامعة المصرية، الاسكندرية، 1977، ص22 ـ 24.

(48) عبد الرحمن بدوي: أمانويل كانت، م. س. ص354 ـ 355

(49) مراد وهبة: قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1996، ص34 ـ 35.

(50) أمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيكل: م. س، ص87.

(51) م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، م. س، ص520.

(52) محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت، م. س، ص24.

(53) المصدر السابق نفسه.

(54) إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيكل، م. س. ص364.

(55) أميرة حلمي، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 1993، ص113.

(56) مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص37.

(*) يرى كيركجارد أن الإنسان يمر بمراحل ثلاث في حياته هي: المرحلة الحية والأخلاقية والدينية وأن الانتقال من مرحلة الى اخرى يتم عبر الوثبة وانقطاع التدرج وليس عبر الاستمرار.

(57) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1945، ص27.

(58) إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيكل، جدل الإنسان، دار التنوير، بيروت، 1984، ص31.

(59) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، م. س، ص27.

(*) الكرنفال Carnival : وصف لحيوية الرواية وما تؤصله من نسبية بهيجة وما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية واختلاف وجهات النظر، وقياس الأصوات، وهي تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة فيما يصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقية التراتيبية، إذ تختلط الثقافة العليا بالدنيا والرسمية بالشعبية وكرنفال الرؤية ثورة ضد المعتمد الأدبي: ينظ: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص214.

(60) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص363.

(61) تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992، ص78.

(**) المنولوج Monologue: نشاط أحادي لمرسل في حضور مجتمع حقيقي أو وهمي وهو

وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد على حين ينصت الآخر غير قابل للإجابة، وتفترض المنولوجات إجابات المتلقي الصامت. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1985، ص205 ـ 206.

(62) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993، ص35.

(63) تزفتان تودوروف وأخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد الحديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص68.

(64) تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري، م. س، ص125.

(65) م. ب. باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص365 ـ 366.

(66) ينظر: سعيد يقطين: إنتاج النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989. جوليا كرستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص21.

(67) كاظم جهاد: أودنيس منتحلاً، م. س، ص103.

(*) الشعرية:

1 ـ وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق بين هاتين البنيتين، فعندما يكون التطابق مطلقاً، تتقدم الشعرية، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً، وحين تنشأ خلخلة وتغاير في البنيتين تبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص. ينظر: كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص57 .

2 ـ لسمة المميزة التي يقترن بها العمل الأدبي عن غيره، هي الخصائص المجردة التي تضع قراءة الحدث الأدبي. ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص23.

(68) رولان بارت: نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي: ت: محمد خيري، ع3، مركز الاتحاد القومي، بيروت، 1988، ص96.

(69) أديث كيزرويل: عصر البنيوية، ت: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص193 ـ 197.

(70) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، م. س، ص71.

الفصل الثاني

الحوار الإسلامي المسيحي
بين صورة الذات ومفهوم الآخر

تمهيد

لا تختلف الأديان بمقولة وجود العلة الاولى وهي الله سبحانه وتعالى، وقد صّرح القرآن الكريم بذلك ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن قَبۡلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِيٓ إِلَيۡهِ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعۡبُدُونِ﴾ [1]وما يصدر عن ذلك الوجود المتعالي من مفاهيم واحدة، يمكن الاتفاق عليها إلا من حيث تطبيقاتها في الزمان والمكان المعينين، فالمفهوم يتغير طبقاً لطبيعة الموقف، إلا أن الاشارة الحقيقية من الله سبحانه وتعالى تبقى واحدة، وربما يكون ذلك التغيير نابع من منشأ تحريفي في النص أو التطبيق.

ومفهوم الحوار احد تلك المفاهيم التي تستوجب دراستها ايجاد مقاربات المفهوم في النص اولاً ثم بيان تطبيقاتها في الذات الانسانية ثانياً، وأن فهم الذات مقدمة لفهم الأخر، وما دام الآخر يحمل نفس المفهوم سوى أنه غير ثابت بوجه خاص في النص الديني، مما ادى الى وجود توجهات مختلفة لفهم الحوار، الأمر الذي سيستوجب دراسة هذا الفصل على وفق محاور معالجاته وتتلخص في المداخل التالية:

أولاً: الحوار في الفكر الإسلامي(*)

1 ـ الحوار والجدل في المنهج الإسلامي

عاشت كلمتا الحوار والجدل مع الإنسان ووعيه منذ مواجهته الحياة الاجتماعية، إلَّا أن كلاً منهما أخذت مدلولات معينة في استيعاب نفوذها نحو الآخر، فقد وردت كلمة الحوار في النص القرآني بموضعين هما: قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾[2]. وقوله تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾[3] أما كلمة (الجدل) فقد وردت في أكثر من آية[**]، حتى جعلها الله تعالى صفة ملازمة للإنسان فقال: ﴿وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا﴾[4]، ويطلق الجدل على النقاش بين شخصين في القضايا الفكرية والمنطقية إذ تلتحم أفكار كل منهما بالآخر[5].

بمعنى أن كلمتي (الجدل والحوار) اقترنتا بالوجود الإنساني، هذا الوجود الذي تختلف فيه الآراء وتتنوع فيه الأفكار، فقد يحدث للإنسان أن يتحرك من أجل إعطاء فكرته صفة الوضوح التي تتمثل بالنفاذ إلى كل جانب من جوانبها، لئلا تبقى هناك حاجة إلى الاستفهام أو المعارضة لعدم وضوح مرتكزات المفاهيم والقضايا، وقد يحدث في حالة أخرى أن يخوض الصراع من أجل فكرته ضد المعارضين فيحصل الصدام والهجوم، وهذا ما توحيه كلمة الجدل التي ترمز إلى الحوار في أجواء الخلاف الفكري والعقيدي[6]. وقد رفض القرآن الكريم الجدل على أساس كونه فناً قائماً بذاته حينما يحدثنا عن المشركين في مكة الذين انطلقوا بالجدل في طريق صناعة الفكرة وإنكار الحق عندما

استمعوا إلى الآيات القرآنية التي تتحدث عن عيسى عَلَيْهِ السَّلَامُ[7] ﴿وَلَمَّا ضُرِبَ ٱبْنُ مَرْيَمَ مَثَلًا إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُّونَ ﴿٥٧﴾ وَقَالُوٓاْ ءَأَٰلِهَتُنَا خَيْرٌ أَمْ هُوَ مَا ضَرَبُوهُ لَكَ إِلَّا جَدَلَۢا بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُونَ ﴿٥٨﴾ إِنْ هُوَ إِلَّا عَبْدٌ أَنْعَمْنَا عَلَيْهِ وَجَعَلْنَٰهُ مَثَلًا لِّبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ﴾[8]، ولا يقتصر الجدل والرفض على أساليب المخالفين بل يتمثل في بعض الأساليب التي كان يلجأ إليها بعض المؤمنين بمجادلتهم للنبي (ﷺ)، وهم ممن لم ينفتحوا على المسؤولية العلمية بإزاء قضايا الإيمان، فيحاولون التخلّص من مسؤولياتهم بالأساليب الجدلية، باحثين عن مسوّغات وأعذار تسوّغ لهم ذلك[9]. قال تعالى: ﴿كَمَآ أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنۢ بَيْتِكَ بِٱلْحَقِّ وَإِنَّ فَرِيقًا مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ لَكَٰرِهُونَ ﴿٥﴾ يُجَٰدِلُونَكَ فِى ٱلْحَقِّ بَعْدَمَا تَبَيَّنَ كَأَنَّمَا يُسَاقُونَ إِلَى ٱلْمَوْتِ وَهُمْ يَنظُرُونَ﴾[10]، وكذلك قرن القرآن الكريم الجدال بالفعل الشيطاني عندما يوحي الشياطين إلى أوليائهم الجدال بالباطل من دون بيّنة ولا برهان كقوله عز وجل: ﴿وَإِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ لَيُوحُونَ إِلَىٰٓ أَوْلِيَآئِهِمْ لِيُجَٰدِلُوكُمْ ۖ وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ﴾[11]، والسبب في تلك المجادلة أنهم لم يؤمنوا فكانوا مجادلين يقلبون الحقائق بالجدل ﴿وَيُجَٰدِلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِٱلْبَٰطِلِ لِيُدْحِضُواْ بِهِ ٱلْحَقَّ ۖ وَٱتَّخَذُوٓاْ ءَايَٰتِى وَمَآ أُنذِرُواْ هُزُوًا﴾[12].

فالجدل المحض لا يقصد به المجادلون استقطاب الحق أو ترجيح ما يقوم به دليل عقل أو نقل أو منهما معاً، وإنما يثيرونه على سبيل المنازعة والمبالغة، بل من أجل دحض الحق لذلك كان الجدل منبوذاً شرعاً لكونه أداة للتعصب، «فهو نقيض للإيمان وانحياز للباطل، بل هو موقف نقيض، يتعارض مع اليقين الاعتقادي... إنه الشك الناظر في النقائض والحقائق»[13]. بل إن القرآن الكريم ذهب إلى أبعد من ذلك محذرًا من الانحراف بالجدال عن وظيفته ومرتكزاته ومفاهيمه نحو الركون

إلى الخيانة ﴿وَلَا تُجَٰدِلۡ عَنِ ٱلَّذِينَ يَخۡتَانُونَ أَنفُسَهُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ مَن كَانَ خَوَّانًا أَثِيمٗا﴾[14].

فالجدال يعبّر عن الجدلية، جدلية الإنسان في حركة فكره وعاطفته ومؤثراته التي تجعله في حركة دائمة، بين السلب والإيجاب المتنوعين، بحيث يمكن للإنسان من خلال ذلك أن يكون منفتحاً على كل ما حوله ويكون إنساناً متغيّراً ومغيراً. وهذا ما يعطيه الفعّالية والحيوية في وجوده، فالمخلوق الجدلي لا يُحدد في إطار مغلق، لذا فإن المسألة عنده فكر يتحدى فكراً وحركة تتجاذب مع حركة، لهذا كان الإسلام واقعياً في أسلوب مواجهته هذه الجدلية في الإنسان، جدلية الروح والعقل، وكان واقعياً أيضاً حينما أعطى للحوار شيئاً من المنهج وشيئاً في حركة الواقع[15]، لكون الفكر الإسلامي يشتمل على وجود توازني قائم على التوفيق بين المادة والروح فالإسلام ليس مادياً بالمطلق وليس روحانياً بالمطلق، ولكنها روحية تجد روحيتها في المادة، ومادية تجد سموها في الروح[16].

لذا نجد أن قيمة المنهج الإسلامي للحوار يكمن في ابتعاده ابتعاداً كلياً عن الذاتية في المضمون الفكري إذ يتسم بالتجرّد والموضوعية والعلمية بعيداً عن القناعات السابقة والأحكام المعدة سلفاً، وهذا ما يشير إليه القرآن الكريم عندما يخاطب الرسول ﷺ نصارى نجران ﴿وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى أَوۡ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ﴾[17]، قاصداً التجرّد بالحوار للوصول إلى الحقيقة والمُحاور هنا لم يطرح صوابية فكره وخطأ الفكر الآخر، بل على أساس فكرة مطروحة يتساوى فيها احتمال الخطأ والصواب في طبيعتها الواقعية، كما تتساوى صفة الهدى والضلال في التزام هذا بالفكرة إيجاباً من هذا الجانب أو سلباً من

الجانب الآخر، فليس هناك حالة شعورية في حركة الفكرة بأجواء الحوار بل حالة موضوعية في موقف حيادي يطلب الحقيقة، وهذا ما يشير إلى الابتعاد عن الذاتية المعتقدة بأن رأيي صواب يحتمل الخطأ ورأي غيري خطأ يحتمل الصواب[18]. وبهذا يقرر الدين الإسلامي أدباً دينياً للتحاور، تصان فيه كرامة مقدسات المجتمع مبتعداً عن التعدي والغصب والشتم، قال تعالى: ﴿وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾[19]، فالآية تدعوا إلى التحاور بالمنطق دون التلوث بدرن الاهانة والسخرية لأن الإنسان مغروز عن الدفاع عن كرامة ما يقدسه، كما يشير القرآن الكريم إلى ذلك ﴿كَذَٰلِكَ زَيَّنَّا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلَهُمْ﴾[20]، وعموم التعليل المفهوم من الآية ﴿وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ كَذَٰلِكَ زَيَّنَّا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلَهُمْ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِم مَّرْجِعُهُمْ فَيُنَبِّئُهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾، يفيد النهي لكل قول سيّء يؤدي إلى ذكر شيء من المقدسات الدينية بالسوء بأيِّ وجه[21]، وتواصل الأحاديث الإسلامية منطق القرآن في ترك السب وتجنب استعمال سلاح الشتم لعقائد الآخرين فالإمام علي عليه السلام يخاطب فريقاً من جماعته «كرهت لكم أن تكونوا لعانينّ شتامين...»[22].

وقد بين الإمام الصادق عليه السلام الفارق بين الجدل والحوار متبنياً المنهج القرآني في ذلك، فقد ذُكر عنده عليه السلام الجدال في الدين وأن الرسول ﷺ نهى عنه فقال عليه السلام: لم ينه عنه مطلقاً ولكنه نهى عن الجدال بغير التي هي أحسن، أما تسمعون قوله تعالى ـ في سورة العنكبوت (46) ﴿وَلَا تُجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾ وقوله تعالى ـ في سورة النحل الآية (125) ﴿ادْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾، فالجدال بالتي هي أحسن قد أمر به

العلماء بالدين والجدل بغير التي هي أحسن محرم، وكيف يحرّم الله الجدال جملة وهو يقول - في سورة البقرة الآية (111) ﴿وَقَالُوا۟ لَن يَدْخُلَ ٱلْجَنَّةَ إِلَّا مَن كَانَ هُودًا أَوْ نَصَٰرَىٰ ۗ تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ ۗ قُلْ هَاتُوا۟ بُرْهَٰنَكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ﴾ فجعل علم الصدق والإيمان بالبرهان، وهل يؤتى بالبرهان إلَّا في الجدال بالتي هي أحسن؟[23]. فالحوار إذن هو جدل ولكن بالتي هي أحسن فهو بمثابة الانفتاح نحو الآخر لا إلغائه، إذ إن الائتلاف والتجاوب، لما يتعلق في إتيان موضوعات الحوار، أي بتفادي نقائض الهوية ومعوقاتها تؤول إلى التواصل والتقارب[24].

وعلى الرغم من أن كلمة (الجدل) أوسع مساحة في حديث القرآن وأسلوبه، إلَّا أنها أخذت مدلولاً يوحي بالطريقة التي يتبّعها المتناظران أو المتجادلان ليفرغا حديثهما بالكلام العقيم، فتخضع الفكرة إلى متاهات لا يعرف فيها الإنسان كيف ينتهي، ولهذا تحوّل الجدل إلى صناعة يقصدها الكثيرون لذاتها من أجل التدرّب على الأخذ والرد والدفاع في مجالات الصراع، ولا يعني المؤلف بالصراع سوى مدلولات الدفاع التي لا تقوم على الصدام العدواني ولا على العزل المطلق للآخر الحضاري أو الإصرار المسبّق على إعلان القنوط القاطع من جدوى أو تقدّم العلاقة به إيجابياً، كما لا يتأسس الصراع على الرفض الممنهج لأيَّ ايجابية محتملة في الآخر لمجرد كونه غير

الـ(نحن)، والصراع هو بمثابة تباين وخلاف بين اعتقادات وإرادات، ولا يتخذ بالضرورة شكل المواجهة المسلحة بل قد يكون صراعاً فلسفياً أو سياسياً أو إعلامياً أو جمالياً، إلَّا أن في مجمله لا تقع الحرب وإن كان يقود إلى الحرب في حال مبادرة الآخر إلى استخدام القوة وفرض الإرادة الغيرية بإكراه مادي أو معنوي وهذا ما يفرّقه عن الحوار.

فالحوار أوسع من الجدل من حيث الدلالة، لأن الحوار يتضمن الجدل والصراع ولكن بالكيفية التي يحددها الدين الإسلامي، أي بالتي هي أحسن، أما الجدل فهو يرمز إلى الصراع، والحوار يدافع عن الفكرة، فيما تكون الفكرة في الجدل ثانوية وليست غرضاً أولياً لهذا كان الحوار أوسع مدلولاً من الصراع والجدل[25].

لقد بيّن القرآن الكريم بعض نماذج الحوار الفعلي المتسلسل المحاكي للفطرة الإنسانية والمقترن بالأدلة المقنعة كما في حوار إبراهيم عليه السلام مع أبيه بتفنيد عقيدته وإبراز ضعف أدلتها وإظهار متانة أدلة الإيمان الإبراهيمي المستند إلى وقائع موضوعية، ﴿وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَٰهِيمَ ﴿69﴾ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِۦ مَا تَعْبُدُونَ ﴿70﴾ قَالُوا۟ نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَلُّ لَهَا عَٰكِفِينَ ﴿71﴾ قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ ﴿72﴾ أَوْ يَنفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ﴾[26]، وعندما يفتقر الطرف الآخر إلى أدنى قواعد الحوار، ويتلاعب بالألفاظ والوقائع، ليوهم الناس بوجود دليل لديه، يتم الانتقال إلى الدليل الأوضح بالألفاظ والوقائع، التي لا تسبب التباساً، ولا يستفيد منها الخصم في التدليس على الآخرين، وهذا ما ينطبق على حوار النبي إبراهيم عليه السلام مع النمرود الذي أدعى الربوبية[27]، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى ٱلَّذِى حَآجَّ إِبْرَٰهِـۧمَ فِى رَبِّهِۦٓ أَنْ ءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ٱلْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّىَ ٱلَّذِى يُحْىِۦ وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا۠ أُحْىِۦ وَأُمِيتُ ۖ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ فَإِنَّ ٱللَّهَ يَأْتِى بِٱلشَّمْسِ مِنَ ٱلْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ ٱلْمَغْرِبِ فَبُهِتَ ٱلَّذِى كَفَرَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[28].

على أنَّ بعضهم يتخذ الحوار طريقاً للتعجيز بسبب ضعف أدلته المقنعة وعدم رغبته أو عدم قدرته على الانسحاب من المواجهة، فيبدو للوهلة الأولى بأنه يريد الحوار، لكنه ينكشف في المحاجة على حقيقته، وهذا انموذج لمن ينتهج الأسلوب الفاشل من دون أن يعتبر

بمَن سبقه، لعدم إطلاعه على الأدلة التي أسقطت منطق السابقين[29]، قال تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَ لَوۡلَا يُكَلِّمُنَا ٱللَّهُ أَوۡ تَأۡتِينَآ ءَايَةٞۗ كَذَٰلِكَ قَالَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِم مِّثۡلَ قَوۡلِهِمۡۘ تَشَٰبَهَتۡ قُلُوبُهُمۡۗ قَدۡ بَيَّنَّا ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يُوقِنُونَ﴾[30].

ومن خلال ذلك لا تنحصر مشكلة الحوار لا تنحصر فيما بين الإيمان والكفر، بل تشمل متغيرات الحياة سواء أكان الاختلاف في الأصول أم في الفروع، وسواء أكان الاختلاف بين المؤمنين بالرسالات السماوية أم بين غيرهم أصحاب الفكر، ولكن بالإمكان تضييق الخلاف عندما تحسم قواعد التفاهم، ولعل الحوار بين الله تعالى وموسى عليه السلام يكشف عن ذلك حينما قال تعالى: ﴿ٱذۡهَبۡ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ إِنَّهُۥ طَغَىٰ ﴿24﴾ قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ﴿25﴾ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ﴿26﴾ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ﴿27﴾ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ﴿28﴾ وَٱجۡعَل لِّي وَزِيرٗا مِّنۡ أَهۡلِي ﴿29﴾ هَٰرُونَ أَخِي ﴿30﴾ ٱشۡدُدۡ بِهِۦٓ أَزۡرِي ﴿31﴾ وَأَشۡرِكۡهُ فِيٓ أَمۡرِي ﴿32﴾ كَيۡ نُسَبِّحَكَ كَثِيرٗا ﴿33﴾ وَنَذۡكُرَكَ كَثِيرًا ﴿34﴾ إِنَّكَ كُنتَ بِنَا بَصِيرٗا﴾[31]، فموسى عليه السلام لم يرفض التكليف، لكنه كان يشك في قدرته على إبلاغ الدعوة بالمستوى المطلوب، لأنها تحتاج إلى فكر يتسع لكل ما حوله ووعي يرصد مفاجآت المستقبل، والى لسان فصيح يعبّر عن الفكرة بوضوح ويتحدث عنها بإسلوب مرن، ولهذا كانت طلباته استجابة لمتطلبات الموقف[32]، وتكثر الحوارات في القرآن الكريم بصورة فنية لترسم ملامح الفكر القرآني، ويمكن تقسيم الحوار[*]، على وفق متطلبات الرؤية القرآنية إلى ما يأتي:

1 ـ **الحوار الداخلي**: وهو ما يشكل النوايا في الذهن والتساؤلات والأعمال التي ينويها الإنسان، ﴿إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوۡمًا عَبُوسٗا قَمۡطَرِيرٗا﴾[33]، ومثل ذلك الحوار الموجه من (هابيل) نفسه عندما

أراد أن يواري أخاه قال: ﴿يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ﴾[34].

2 ـ **الحوار الخارجي**: وفيه تحصل المحاورة بين طرفين:

أ ـ الحوار المزدوج: كما في قصة نوح قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦٓ إِنِّى لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴿25﴾ أَن لَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّا ٱللَّهَ ۖ إِنِّىٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ﴾[35].

ب ـ الحوار الغيبي: مثل التحاور بين الخالق تعالى وموسى عليه السلام: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴿17﴾ قَالَ هِىَ عَصَاىَ أَتَوَكَّؤُا۟ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِى وَلِىَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ ﴿18﴾ قَالَ أَلْقِهَا يَٰمُوسَىٰ ﴿19﴾ فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِىَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿20﴾ قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ ۖ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا ٱلْأُولَىٰ﴾[36].

ج ـ الحوار الملائكي: كما في حوار الملائكة مع زكريا عليه السلام ﴿فَنَادَتْهُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَهُوَ قَآئِمٌ يُصَلِّى فِى ٱلْمِحْرَابِ أَنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًۢا بِكَلِمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾[37]، وكما في الحوار مع مريم عليها السلام ﴿وَإِذْ قَالَتِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَٰمَرْيَمُ إِنَّ ٱللَّهَ ٱصْطَفَىٰكِ وَطَهَّرَكِ وَٱصْطَفَىٰكِ عَلَىٰ نِسَآءِ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾[38].

2 ـ المسيح (*) والمسيحية (**) في القرآن

للسيد المسيح عليه السلام، مكانة مهمة في الفكر الإسلامي، والإسلام كدين يؤمن بعيسى عليه السلام كرسول من رسل الله تعالى، ويرى فيه مظهراً من قدرة الله كما هو في آدم عليه السلام، ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ ٱللَّهِ كَمَثَلِ ءَادَمَ ۖ خَلَقَهُۥ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾[39]، وكذلك يعطي القرآن الكريم للسيدة مريم عليها السلام، منزلة كبيرة ويصفها بالطهارة والعفة، ﴿وَإِذْ

﴿قَالَتِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَٰمَرْيَمُ إِنَّ ٱللَّهَ ٱصْطَفَىٰكِ وَطَهَّرَكِ وَٱصْطَفَىٰكِ عَلَىٰ نِسَآءِ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿42﴾ يَٰمَرْيَمُ ٱقْنُتِى لِرَبِّكِ وَٱسْجُدِى وَٱرْكَعِى مَعَ ٱلرَّٰكِعِينَ﴾[40]، والقصة القرآنية لكيفية ولادة مريم عليها السلام لعيسى عليه السلام مثبتة في سورة كاملة سميت باسمها، إذ لا توجد في القرآن الكريم سورة باسم امرأة غير سورة مريم، وفي ثناياها يشير القرآن الكريم إلى معجزة من معاجز عيسى عليه السلام وهو يتكلم في المهد ﴿فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا۟ كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِى ٱلْمَهْدِ صَبِيًّا ﴿29﴾ قَالَ إِنِّى عَبْدُ ٱللَّهِ ءَاتَىٰنِىَ ٱلْكِتَٰبَ وَجَعَلَنِى نَبِيًّا ﴿30﴾ وَجَعَلَنِى مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَٰنِى بِٱلصَّلَوٰةِ وَٱلزَّكَوٰةِ مَا دُمْتُ حَيًّا ﴿31﴾ وَبَرًّۢا بِوَٰلِدَتِى وَلَمْ يَجْعَلْنِى جَبَّارًا شَقِيًّا﴾[41]، وهذه الآيات عندما تلاها جعفر بن أبي طالب عليه السلام على النجاشي ـ ملك الحبشة النصراني ـ قال «إن هذا والذي جاء به عيسى عليه السلام ليخرج من مشكاة واحدة»[42].

إن الإسلام يشير إلى إن عيسى عليه السلام نبي كباقي الأنبياء، يأخذ تعاليمه من السماء، عن طريق الوحي والمناجاة، وينقل (الحرّاني) المتوفى سنة 381 هـ وهو من أعلام القرن الرابع الميلادي مناجاة[*]، الله تعالى لعيسى عليه السلام. هذه المناجاة يعبرّ عنها (محمود أيوب) في كتابه (دراسات في العلاقات المسيحية الإسلامية) بأنها تمثل مفهوم التجلي الإلهي، وهذا تلتقي فيه صورتا المسيح الإسلامية والمسيحية، كذلك يكشف صعود السيد المسيح إلى السماء ومعراج النبي ﷺ عن تلاحم بين التراثين[43].

وكذلك ينصف المسلمون عيسى عليه السلام فهم ينصفون تعاليمه ورسالته ويقولون فيها قولاً لا يختلف عما يقوله المنصفون من المسيحيين، وأهم معالم المسيحية في نظر المسلمين بعد الإقرار بأن المسيحية دين توحيد مطلق هي:

1 ـ يعتقد المسلمون أن عيسى عليه السلام رسول إلى بني إسرائيل خاصة ﴿وَيُعَلِّمُهُ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَٱلتَّوْرَىٰةَ وَٱلْإِنجِيلَ ﴿48﴾ وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ﴾[44]. ويعد القرآن هذا الإنسان العظيم ذا خلق كريم اصطفاه الله تعالى ليكون رسولاً إلى بني إسرائيل يحكمهم بشريعة التوراة وهداية الإنجيل، فدعاهم إلى الايمان بالله وحده، والى إخلاص العبادة له، ذلك بعد أن انحرف بنو إسرائيل إلى عبادة العجل فمنهم من قال عزير ابن الله، ومنهم من قتل الأنبياء أو افترى عليهم، ورسالته هذه كانت خاصة لبني إسرائيل ويبين إنجيل (متي) ذلك:

وخرج يسوع من هناك وجاء نواحي صور وصيدا فأقبلت إليه امرأة كنعانية من تلك البلاد وصاحت ارحمني يا سيدي يا بن داود ابنتي فيها شيطان ويعذبها كثيراً، فما أجابها يسوع بكلمة،فدنا تلاميذه وتوسلوا إليه بقولهم اصرفها عنا لأنها تتعبنا بصياحها فأجابهم يسوع، «ما أرسلني الله إلّا إلى الخراف الضالة من بني إسرائيل»[45].

وقد أقر (19) أسقفاً من أساقفة الانجليكان في المؤتمر الذي عقد لهم في انكلترا عام 1984 وحضره (31) أسقفاً بأنه يكفي اعتبار السيد المسيح عليه السلام رسولاً عظيماً فحسب.

2 ـ يعتقد المسلمون أن السيد المسيح بُشرّ بنبوة محمد ﷺ ، إذ إن كلمة الإنجيل تعني باليونانية (الخبر الطيب) و(البشارة الطيبة) والذي يبدوا أنه سمي بذلك لكونه آخر كتاب سماوي يبشر باقتراب موعد نزول الكتاب الخالد (القرآن): ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَىَّ مِنَ ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمُبَشِّرًۢا بِرَسُولٍ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِى ٱسْمُهُۥٓ أَحْمَدُ﴾[46]، كما وردت هذه البشارة صريحة في إنجيل برنابا[*]:

«... فأجاب الله، مرحباً بك يا عبدي آدم، وإني أقول لك إنك أول إنسان خلقت، وهذا الذي رأيته إنما هو ابنك الذي سيأتي إلى العالم بعد الآن بسنين عديدة وسيكون رسولي الذي لأجله خلقت كل الأشياء»(47). إن النظرة القرآنية إلى السيد المسيح والمسيحية في غاية من القداسة، ويشهد بذلك (برنادشو) فيقول: «إنَّ أتباع محمد أوفر أدباً في كلامهم عن المسيح»، ويؤكد الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت)، «نحن والمسلمون في هذه الدنيا... ولكنهم يعملون بالرسالتين اليسوعية والمحمدية، ونحن لا نعمل بالثانية، ولو أنصفنا لكنا معهم جنباً إلى جنب لأن رسالتهم فيها ما يتلاءم مع كل زمان».

3 ـ مرتكزات الحوار مع الآخر

أ ـ التوحيد:

إن الإنسان بوصفه خليفة الله تعالى على الأرض، مكرم لكونه يتحمل مسؤولية عظمى في صنع التاريخ البشري، وهو من خلال علاقته بالسنن الكونية وبالطبيعة يحدد علاقته بأخيه الإنسان، فالإنسان فرد في المجتمع ولا يمكن أن يفهم دون ذلك لأن الحياة الاجتماعية حقيقته الواقعية(*).

وأساس العلاقات تتجدد من خلال الرؤية التوحيدية، فالتوحيد هو الذي يضع أسس تعامل الإنسان مع الآخر بما يؤدي إلى الوحدة المتكاملة في وجود سائر أجزاء الكون من حيث هو صادر عن الإرادة المطلقة لله سبحانه، وهذه الوحدة لا تفرض التناسق والتعاون بين أجزاء الكون المادية فحسب، وإنما بين أفراد الإنسان أيضاً، بحيث يصبح الوجود الاجتماعي هو التكامل والتعاون، فتوحيد الله تعالى هو

الوحدة بين القوى الكونية، والوحدة بين العبادة والمعاملة، وبين العقيدة والسلوك، وبين الروحيات والماديات[48].

فتعلقنا بالمثل الأعلى التي تعطينا عقيدة التوحيد رؤية واضحة لهُ، يعلمنا أن نتعامل مع صفات الله وأخلاق الله، لا بوصفها حقائق عينية منفصلة عنا، وإنما نتعامل معها بكونها رائداً علمياً، وهدفاً لمسيرتنا العلمية، ومؤشراً على الطريق الطويل للإنسان نحو الله ونحو التعامل مع الآخر[49].

لهذا جعل القرآن الكريم كلمة التوحيد الباب الأولى لخوض الحوار ﴿قُلْ يَٰٓأَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ تَعَالَوْا۟ إِلَىٰ كَلِمَةٍ سَوَآءٍۭ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا ٱللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِۦ شَيْـًٔا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ ٱللَّهِ ۚ فَإِن تَوَلَّوْا۟ فَقُولُوا۟ ٱشْهَدُوا۟ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ﴾[50].

ويصرح الدين الإسلامي بإيمانه الصادق بالرسالات السماوية معترفاً لليهود والنصارى بأنهم ينتمون إلى إيمان إبراهيم عليه السلام، ولكن هذا الإيمان بصيغته المسيحية الفعلية دخلت عليه تغيرات أساسية لا يوافق عليها الإسلام، ولكن لكونه يحتفظ بالجذر الإبراهيمي فإنه يعد أساس القرابة الروحية[51].

إن المسيحية الصحيحة دين توحيد مطلق، وأنها تعترف أن الله وحده هو الخالق، وأن عيسى عليه السلام هو رسول الله لا غير، وهذا ما يتقده المسلمون من الأدلة القرآنية ﴿مَّا ٱلْمَسِيحُ ٱبْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ ٱلرُّسُلُ وَأُمُّهُۥ صِدِّيقَةٌ ۖ كَانَا يَأْكُلَانِ ٱلطَّعَامَ ۗ ٱنظُرْ كَيْفَ نُبَيِّنُ لَهُمُ ٱلْـَٔايَٰتِ ثُمَّ ٱنظُرْ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾[52]. ﴿لَّقَدْ كَفَرَ ٱلَّذِينَ قَالُوٓا۟ إِنَّ ٱللَّهَ ثَالِثُ ثَلَٰثَةٍ ۘ وَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّآ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ ۚ وَإِن لَّمْ يَنتَهُوا۟ عَمَّا يَقُولُونَ

﴿لَيَمَسَّنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِنۡهُمۡ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[53] ويشير إنجيل (مرقص) إلى ذلك:

«وكان معلمو الشريعة هناك فسمعهم يتجادلون ورأى أن يسوع أحسن الرد على الصدوقين فدنا منه وسأله، ما هي أولى الوصايا كلها؟ فأجاب يسوع: الوصية الأولى، هي اسمع يا إسرائيل، الرب إلهنا هو الرب الأحد، فأحب الرب إلهك بكل قلبك وكل نفسك وكل فكرك وكل قدرتك، والوصية الثانية، أحب قريبك كما تحب نفسك وما من وصية أعظم من هاتين الوصيتين، فقال له معلم الشريعة، أحسنت يا معلم فأنت على حق في قولك إن الله واحد ولا إله سواه»[54].

وتشير الأناجيل(*) بفقراتها إلى أن عيسى عليه السلام نبيٌّ من الله وليس أكثر من ذلك فإنجيل (لوقا) يقول: **«فجلس الميت وأخذ يتكلم فسلمه إلى أمه، فسيطر الخوف على الجميع وقالوا وهم يمجدون الله، ظهر فينا نبي عظيم وتفقد الله شعبه»**[55].

يقول الشاعر الألماني (جوته): «يسوع كان طاهر الشعور ولم يؤمن إلَّا بالله الواحد الأحد ومن جعل منه إلهاً فقد أساء إليه».

وتشترك المسيحية مع الإسلام بأن الله تعالى هو الباقي القوي، القادر الذي سوف يوفي الناس بعملهم، يوم البعث فإما إلى الجنة أو إلى النار **"أنت يا رب أسست الأرض في البدء وبيدك صنعت السموات، وهي تزول وأنت تبقى وكلها كالثوب تبلى، تطويها طي الرداء فتتغير، وأنت أنت لا تنتهي أيامك»**[56]، ويشير القرآن الكريم إلى ذلك:

﴿يَوۡمَ نَطۡوِي ٱلسَّمَآءَ كَطَيِّ ٱلسِّجِلِّ لِلۡكُتُبِۚ كَمَا بَدَأۡنَآ أَوَّلَ خَلۡقٖ نُّعِيدُهُۥۚ وَعۡدًا عَلَيۡنَآۚ إِنَّا كُنَّا فَٰعِلِينَ﴾[57]. ﴿يَوۡمَ تُبَدَّلُ ٱلۡأَرۡضُ غَيۡرَ ٱلۡأَرۡضِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُۖ وَبَرَزُواْ لِلَّهِ ٱلۡوَٰحِدِ ٱلۡقَهَّارِ﴾[58].

ويقرر إنجيل (متي) بأن الله يحيي الأموات ليوفيها إجورها **«وتحتشد أمامه جميع الشعوب فيفرز بعضهم عن بعض»**[59]، ونفس الصورة هذه يرسمها القرآن الكريم في سورة الزلزلة الآية (6 ـ 7) ﴿يَوۡمَئِذٖ يَصۡدُرُ ٱلنَّاسُ أَشۡتَاتٗا لِّيُرَوۡاْ أَعۡمَٰلَهُمۡ ۝٦ فَمَن يَعۡمَلۡ مِثۡقَالَ ذَرَّةٍ خَيۡرٗا يَرَهُۥ﴾.

إنَّ المشتركات بين الأناجيل والقرآن في بعض الفقرات إنما تؤكد بأن الدينين من عند الله، ومن الممكن أن تكون هناك نصائح وتوجيهات وردت في الأناجيل ثم كررت بشكل آخر في القرآن الكريم، لإرشاد البشر، لأن الشرايع السماوية تسير بخطوات متصاعدة ولبنات مركبة في بنيان الدين والأخلاق وسياسة المجتمع وهذا ما أشار إليه عيسى عليه السلام فقال لأصحابه: **«لا تظنوا أني جئت لأبطل الشريعة وتعاليم الأنبياء: ما جئت لأبطل بل لأكمل...»**[60]، وكذلك لم يمح النبي محمد صلى الله عليه وآله ، ما سبقه به المرسلون وإنما أتم وصحح، ﴿نَزَّلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ بِٱلۡحَقِّ مُصَدِّقٗا لِّمَا بَيۡنَ يَدَيۡهِ وَأَنزَلَ ٱلتَّوۡرَىٰةَ وَٱلۡإِنجِيلَ ۝٣ مِن قَبۡلُ هُدٗى لِّلنَّاسِ وَأَنزَلَ ٱلۡفُرۡقَانَۗ إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ لَهُمۡ عَذَابٞ شَدِيدٞۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٞ ذُو ٱنتِقَامٍ﴾[61]، هذه السياسة رسمتها يد العناية الإلهية لتربية البشر بصورة تدريجية، لا تناقض فيها ولا تعارض ﴿وَأَنزَلۡنَآ إِلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ بِٱلۡحَقِّ مُصَدِّقٗا لِّمَا بَيۡنَ يَدَيۡهِ مِنَ ٱلۡكِتَٰبِ وَمُهَيۡمِنًا عَلَيۡهِۖ﴾[62]، فلم يأخذ القرآن الكريم من المسيحية، ولم تأخذ مسيحية عيسى عليه السلام مما سبقها، وإنما هو على حساب الترتيب التصاعدي الإلهي، ولمّا كان القرآن محفوظاً من التحريف كان

هو المعيار في إدراك ما هو غث ونفيس من الكتب الباقية، بحسب إخباره لأن الأيادي قد طالتها لذا يبيّن الأخذ بلسان حال الإنجيل في بعض فقراته بأن هذا الدين من عند الله إضافةً لإقرار القرآن بذلك وإن ما جاء به الخالق عز وجل واحد بين الرسالات السماوية، والقرآن يرمي إلى توحيد الأمم في توحيد الإله فيصدق ما بقي فيها كأمثال تلكم الفقرات في دلالات التوحيد.

وهذا ما يؤكده الإسلام بوحدة الإيمان بين الرسالات السماوية، التي نزلت على ألسنة الرسل وإن العقيدة واحدة، هي التوحيد والخضوع لله، والتفاوت إنما يكون في التشريع ونظام العلاقات بين الإنسان والآخر، وإن العقيدة والاختلاف نابعان من عالم الفطرة وهما يمثلان عنصري الثبات في المضمون الإنساني الإسلامي والمسيحي واليهودي... أما الشريعة فهي تعبر عن العنصر المتحوّل والمتغير في الإنسان، إذ إن العلاقة بين الإنسان والآخر خارج دائرة العقيدة والاختلاف تتأثران بالحالة الثقافية ومكونات الوعي ودرجة التعقيد في الحياة المادية وهذه تقتضي تنوعاً في مجال التشريع[63].

فالأديان تسعى إلى التوّحد برغم اختلاف الرؤى، وتنظر إلى الإنسان والآخر بمنظار توّحد وتآخي لكون الجميع يعيشون ضمن رؤية كونية واحدة، ويؤكد ذلك (كروموال وفورد) (S. Gromwell Grawfar) في نص من مؤلفه (الأديان العالمية والأخلاقية الشاملة) على أن الأخلاقية الشاملة تنطلق من فرضية أننا ككائنات بشرية متدرجون في مجتمع شمولي علمنا ذلك أم جهلناه، أحببناه أم كرهناه، فنحن في بيولوجيا ننتسب جميعاً إلى فصيلة واحدة، وتبعاً لذلك فإننا نشترك في ملامح عديدة واحدة، ونحن بيئوياً جزء من الفضاء الحيوي لكوكبنا،

ونحن تاريخياً فيما يتعلق باللغة والدين والفنون والثقافات نغذي بعضنا بعضاً، ونحن ثقافيا متعددو الجنسيات، وروحياً قد ولجت أعداد متزايدة منا طريق الاكتشاف الذاتي من خلال حوار الأديان[64].

ب ـ مبدأ التسامح

تشير الترجمة لكلمة (Tolerance) إلى معنى التسامح، ويحمل هذا المعنى تصوراً حقوقياً لمعتقدات الآخرين وممارساتهم من خلال تفتح الذات ورسم الحدود مقابل الآخر، على الرغم من إن الكلمة تتجه نحو معنى

(المداراة والتحمل) إلا أن استيعابها لتلك المعاني متأتٍ من شموليتها في رؤية الآخر، وإعطائه الحق في الممارسة العقائدية.

لقد أشار القرآن الكريم إلى مفهوم التسامح في آيات عديدة ﴿وَأَحْسِنُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ﴾[65]. ﴿وَأَن تَعْفُوٓاْ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ﴾[66]. ﴿فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱسْتَغْفِرْ لَهُمْ﴾[67]. ﴿وَلَا تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَىٰ خَآئِنَةٍ مِّنْهُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱصْفَحْ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ﴾[68].

ويرى الفكر المسحي أهمية ممارسة التسامح مع الآخر ويشير إنجيل (متي) إلى ذلك بقوله: «**أحبوا أعدائكم، باركوا لاعنيكم، أحسنوا إلى مبغضيكم، وصلوّا لأجل الذين يسيؤون إليكم ويطردونكم**»[69]، والسيد المسيح يشير إلى ذلك بمقولته المشهورة «**سمعتم أنه قيل: عين بعين وسن بسن، أما أنا فأقول لكم لا تقاوموا من يسيء إليكم. من لطمك على خدِّك الأيمن فحوله إلى الآخر**»[70]. ويعلق السيد محمد حسين فضل الله على ذلك، بأنه ارتفاع في سمو الروح التي تبلغ من المحبة للمستوى الذي تخفف فيه من ردود الأفعال[71].

ويقر القرآن الكريم هذا الفعل بقوله تعالى: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِۦ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّٰبِرِينَ﴾[72].

إنَّ هذا المبدأ وإن كان على مستوى التسامح الخُلقي، لكنه لا ينفك عن ممارسات العقيدة تجاه الآخر لكون التسامح الأخلاقي طرفاً من أطراف التسامح الشامل للعقيدة. فالتسامح العقيدي هو وعي حق الآخر في المغايرة والاختلاف في المعتقد والرأي والإقرار بمشروعية التنوع وبأهميته في أغناء تجارب الإنسان بما يجعل الحضارة الكونية صفوة اجتهادات تتراكم وتتكامل على نحو يضمن دفع حركة التاريخ نحو المزيد من التفاهم والتفاعل بين الشعوب ويتيح إخصاب الحوار اللازم بين الثقافات[73].

لهذا يشير السيد المسيح عليه السلام بمقولته «**نلت كل سلطان في السماء والأرض فأذهبوا وتلمذوا جميع الأمم**»[74]، إلى ضرورة التحاور ولكن بإسلوب السيد المسيح، ذلك الأسلوب الذي قرره المبدأ التسامحي الأخلاقي، وهذا يعني أن التسامح الأخلاقي جذر للوصول إلى حوار أخلاقي، هذا الحوار يأخذ معنى أكثر تكاملية واحتوائية، عندما يكون في مجال التسامح العقيدي، ويعلّم عيسى عليه السلام أصحابه الخلق التسامحي «من استغفر لمن ظلمه فقد هزم الشيطان»[75]، «عاشروا الناس معاشرة إن عشتم حنّوا إليكم وإن متم بكوا عليكم»[76].

والتسامح يكون في نمطين:

1 ـ التسامح الشكلي: ويكون كذلك حينما لا تتوفر قبيلة فلسفية لمفهوم التسامح، فإذا اعتقد شخص أو جماعة أن الحقيقة برمتها لديهم والآخرون هم أتباع الباطل لكنهم يقولون إننا نصبر على هؤلاء الآخرين فسيكون تسامحهم شكلياً[77].

أي لحال الاضطرار وهذا الاضطرار يستبطن نوعاً من التعصب تجاه الفكرة أو المعتقد، إن الشعور بـ(النحن) مقابل (هم) لا مانع منه، إلَّا أن الخطأ هو أن يرى الشخص (الذات الاجتماعية) أفضل من (هم) ولذلك ورد «ليس من التعصب أن يحب الإنسان قومه، ولكنه أن يرى شرار قومه خير من خيار قوم آخرين»[78].

2 ـ التسامح المضموني: ولا يتبلور هذا على شكل حقوق محدودة، إلَّا إذا لم تحمل العقيدة المعينة تصوراً بأن كل الحقائق الدينية والسياسية محصورة فيهم، في مثل هذا المجتمع فقط يمكن أن يكتسب التسامح المضموني معناه[79].

ولكن حينما يقال إن المتسامحين يتعاملون تعاملاً منفتحاً، أو متحرراً فكرياً مع العقائد لا يراد بذلك، مجرد التغاير أو التضاد هو السبب في تسامحهم، بل المراد إن مجرد التغاير أو التضاد لا يؤدي إلى تشددهم، وبعبارة أخرى ليس مجرد التغير في العقائد مناط لدى المتسامح يدفعه إلى المحاربة، ومثل هذا لا يعير أهمية للمغايرة والتضاد بينه وبين الآخرين، وإنما المهم هو طلب الحقيقة على المستوى النظري والعدالة على المستوى العملي[80]. وهذا ما ينقل عملية الحوار وصولاً إلى الغاية المنشودة.

وهكذا أصبح التسامح الديني مطلباً إنسانياً دعت إليه الأديان دون استثناء، وكيف لا تدعو إليه وقد أرادته الحكمة الإلهية واقتضته الفطرة الإنسانية والنشأة الاجتماعية، وفرضته المجتمعات المدنية، ولكن الإشكال ليس في الأديان ذاتها وإنما في معتنقيها.

فالتسامح الديني يعد أرضية أساسية لبناء المجتمع المدني

المتحاور، وإرساء قواعده في التعددية والحرية في المعتقد وقبول الاختلاف في الرأي والفكر، وبذلك يستوجب الاحترام المتبادل والتقدير المشترك وفرض التعامل في نطاق الدائرة الموضوعية من دون المساس بالخصوصية، ومن غير إثارة لحساسيتها وانتهاك لحرمة ذاتها.

ج ـ حرية التعايش بالقسط والعدل

لقد رافقت الحرية الوجود الإنساني واحتلت في تكوينه الفكري بعداً عميقاً، فلها جذر تكويني في وجوده إذ يعود منشؤها إلى إرادة الإنسان نفسه «فالإنسان إذا أدرك شيئاً بحيث تعلقت به إرادته فسيميل إلى أن يكون حراً فيما تعلّقت به إرادته، بحيث يُقدم إلى تنفيذه من دون أن يرغب أن تكون ثمة قيود وموانع في طريقه»[81].

وطالما كانت إرادة الإنسان ليست شيئاً مفصولاً عنه، وترافقه دائماً فإن علاقته بالحرية وميله إليها نزوع ثابت لا ينفك عنه مطلقاً، إن للحرية الواقعية مناهج متعددة فليس ثمة حرية واحدة بل حريات متعددة ومتنوعة، فهناك حرية الفكر والعقيدة وحرية الكلام وحرية الفن، وهكذا يتسع المجال الكمي للحرية ويقرر اتساع رقعة الحياة والفكر الإسلامي لا يقف عند الحدود الفلسفية للحرية، بل يرى أنها قيمة عليا بمثابة مقدمة سلوكية لإعلان الارتفاع النفسي والوجداني إلى مستوى التكريم الإلهي الذي أراده الله تعالى للإنسان[82].

لهذا يبيّن إعلان القرآن بـ ﴿لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ﴾[83]. يبيّن فيه أقصى درجات الحرية العقيدية فضلاً عن حمايتها واحترامه، فعدم الإكراه يعني إعطاء الحرية في الاختيار ولا ينبغي أن يحتاج عاقل إلى الإكراه في دين الإسلام لوضوح أدلته، وسبب نزول الآية يبين ذلك:

فعن ابن عباس (رض) قال: كانت المرأة من نساء الأنصار تكون مقلاة ـ قليلة النسب ـ فتجعل على نفسها إن عاش لها ولد أن تهوّده، فلما أنجبت النضير كان فيهم من أبناء الأنصار فقالوا لا ندع أبناءنا يعتنقون اليهودية[84]. فأنزل الله تعالى: ﴿لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ﴾، «والحق أن المراد بالآية مقابل الأخبار وأن الجملة خبرية لا إنشائية، والمراد من الآية هو بيان ما تكرر ذكره في الآيات القرآنية كثيراً من أنَّ الشريعة الإلهية غير مبنية على الجبر، لا في أصولها ولا فروعها، وإنما مقتضي الحكمة إرسال الرسل وإنزال الكتب وإيضاح الأحكام»[85] ﴿لِّيَهۡلِكَ مَنۡ هَلَكَ عَنۢ بَيِّنَةٖ وَيَحۡيَىٰ مَنۡ حَيَّ عَنۢ بَيِّنَةٖۗ﴾[86]، ﴿إِنَّا هَدَيۡنَٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرٗا وَإِمَّا كَفُورًا﴾[87]. فمقولة لا إكراه في الدين إنما هي في مقام الإخبار لأن الإنسان على نفسه بصيرة في أن يختار لنفسه ما يشاء، والآيات دالة على أنَّ الإسلام لم يبتن، على السيف والدم ولم يُفتِ بالإكراه والعنوة على خلاف ما يرمى به، وبهذا يقرر الإسلام الحرية في الوصول إلى الحقائق عن طريق اليقين والامتناع لاعن تقليد واتباع، وهذا ما يفعّل عملية الحوار في إطار الحرية القائمة على نفي العبودية التي نستلهمها من روح الآية: ﴿قُلۡ يَٰٓأَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ تَعَالَوۡاْ إِلَىٰ كَلِمَةٖ سَوَآءِۭ بَيۡنَنَا وَبَيۡنَكُمۡ أَلَّا نَعۡبُدَ إِلَّا ٱللَّهَ وَلَا نُشۡرِكَ بِهِۦ شَيۡـٔٗا وَلَا يَتَّخِذَ بَعۡضُنَا بَعۡضًا أَرۡبَابٗا مِّن دُونِ ٱللَّهِۚ﴾[88].

وعندما يتقبل الإسلام سائر الأديان والاتجاهات ضمن مجتمعه وفي ظل دولته، فإنه يمنحهم الحرية الكاملة في ممارسة شعائر أديانهم، فقد تعهد الرسول الكريم ﷺ لنصارى نجران بضمان حريتهم الدينية من خلال كتابه ﷺ ، لأبي الحارث بن علقمة أُسقف نجران ما نصه:

«بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد النبي إلى الأسقف أبي الحارث وأساقفة نجران وكهنتهم ومن تبعهم ورهبانهم أنّ لهم ما تحت أيديهم من قليل وكثير من بيعهم وصلواتهم ورهبانيتهم وجوار الله ورسوله، لا يغير أسقف من أسقفيته ولا راهب من رهبانيته ولاكاهن من كهانته، ولا يغيّر حق من حقوقهم ولا سلطانهم ولاشيء مما كانوا عليه ما نصحوا واصطلحوا فيما عليهم غير مثقلين بظلم ولا ظالمين»[89].

إنَّ السير وفق هذا المنهج كان هو الحل الكفيل لتجنب مشاكل الصراع والتضارب في الرؤى والأفكار والمعتقدات، ومهّد إلى التعايش الذي لا يعني القبول بنسق واحد من التفكير والسلوك، ولا التنازل عن الحق، أيَّ أن يحتفظ كل طرف بوضعه الخاص، ويمارس نشاطه الديني أو الفكري في إطار الحقوق العامة التي يكفلها الإسلام والتي لا تسمح بسلب حقوق الآخرين، والصورة المثلى لذلك التعايش هو صورة المدينة[90]. ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ ٱلنَّاسِ عَدَٰوَةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلْيَهُودَ وَٱلَّذِينَ أَشْرَكُواْۖ وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّا نَصَٰرَىٰۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴿82﴾ وَإِذَا سَمِعُواْ مَآ أُنزِلَ إِلَى ٱلرَّسُولِ تَرَىٰٓ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ ٱلدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُواْ مِنَ ٱلْحَقِّۖ يَقُولُونَ رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱكْتُبْنَا مَعَ ٱلشَّٰهِدِينَ﴾[91].

لقد كانت منهجية الإسلام المبنية على عدم الإكراه من المؤشرات المهمة في انتشار الدين الإسلامي، ويؤكد على ذلك غوستاف لوبون بقوله:

«كان يمكن أن تعمي فتوح المسلمين الأولى(*) أبصارهم وأن يقترفوا من المظالم ما يقترفه الفاتحون عادة ويسيؤا معاملة

المغلوبين، ويكرههم على اعتناق دينهم الذي كانوا يرغبون في نشره في العالم، ولو فعلوا هذا لتألبّت عليهم جميع الأمم التي كانت غير خاضعة لهم بعد، ولأصابهم مثل ما أصاب الصليبين عندما دخلوا بلاد سوريا»[92].

ولم يقتصر الإسلام على منح الحرية لسائر الأديان في عباداتهم وأحكامهم وإنما يأمر المسلمين باحترام تلك الأحكام المنسوبة لتلك الديانات، ويشير الكاتب (آدم ميتز) بمستوى الحرية الدينية في ظل الدولة الإسلامية فيقول:

«إنَّ ما يميز المملكة الإسلامية عن أوربا النصرانية في القرون الوسطى، أن الأولى يسكنها عدد كبير من معتنقي الأديان الأخرى غير الإسلام وليست كذلك الثانية، وأن الكنائس والبيع ظلت في المملكة الإسلامية كأنها خارجة عن سلطة الحكومة، فكأنها لا تكون جزءاً من المملكة ومعتمدة في ذلك على العهود وما أكسبتها من حقوق، وقضت الضرورة أن يعيش اليهودي والنصراني بجانب المسلمين، فتسبب عن ذلك خلق جو من التعايش لم تعرفه أوربا في القرون الوسطى»[93].

هذه النصوص تبيّن مدى تحاور الإسلام مع الأديان الأُخر في ظل جو من الحرية الفكرية وهذا التحاور في حدود الصراعات العقيدية كان واضحاً في العصر العباسي، إذ تصدى الإمام الصادق[*] عليه السلام إلى تلك المحاورات في جو من التسامح والتعايش الفكري الحر المعتمد على ضروريات الوعي والتربية. نعم إن الحرية الذاتية عبارة عن معطى أولي يستطيع كل منا أن يشعر بذلك شعوراً وجدانياً مباشراً لا يحتاج

إلى برهان، ولكن الحرية الموضوعية، الحرية التي نريد ممارستها وسط المجتمع وبشرط المجتمع ومن أجله، الحرية من أجل الحاضر والمستقبل، الحرية التي نريد بواسطتها تعزيز الماضي الايجابي وتصحيح الماضي السلبي، هي ليست هبة، وليست لحظة جاهزة، وإنما هي صيرورة تعتمد على مسبقات ضرورية من أهمها الوعي والثقافة والعلم والتربية... والقسط والعدل[94].

فلا تقوم العلاقة الإنسانية بين المسلمين وغيرهم في نطاق الإيمان الإبراهيمي على العدل الذي هو أساس العلاقات الإنسانية، بل على ما هو أسمى من ذلك وهو الأخلاق، التي تعد مستوى سامياً أعلى من مستوى التشريع، إذ إنَّ الله تعالى عبرّ في القرآن الكريم بالبر والقسط فقال: ﴿لَا يَنْهَىٰكُمُ ٱللَّهُ عَنِ ٱلَّذِينَ لَمْ يُقَٰتِلُوكُمْ فِى ٱلدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُم مِّن دِيَٰرِكُمْ أَن تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوٓاْ إِلَيْهِمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُقْسِطِينَ﴾[95]، فقدّم البر وهو مستوى الإحسان على العدل وهو مستوى الشريعة[96]. ويقرر ذلك المنهج القرآني الإمام علي عليه السلام في عهده إلى مالك الاشتر رحمه الله «وأشعر قلبك الرحمة للرعية واللطف بهم ولا تكونن عليهم سَبُعاً ضارياً تغتنم أكلهم، فإنهم صنفان، أما أخ لك في الدين، أو نظير لك في الخلق»[97].

وإذا لاحظنا أن العدل في التعامل مع الآخر عن دار الإسلام يلحظ فيه واقعهم القائم، أدركنا البعد الإنساني في هذا الأصل، وهذا ما تؤكده أحكام الإسلام في الجهاد والعهد والإجارة[98]. ﴿وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُوا۟ ۚ ٱعْدِلُوا۟ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ ۖ﴾[99].

فالعدل هو المجال التشريعي الإسلامي لإقامة علاقات إنسانية مع الآخر وكذلك النهي عن الظلم والعدوان، وقد ثبت في الفقه وأصوله وعلم الكلام بأن العدل غير قابل للتخصيص، بأن يقال أعدلوا

إلَّا في هذا المورد، وأنه من المبادئ التشريعية غير القابلة للتغيير وكذلك تحريم العدوان والبغي غير قابل للتخصيص والتقييد، فلا يمكن أن يقال بإدراك العقل أن العدوان والبغي محرمان وقبيحان إلَّا في المورد الفلاني، فالعلاقة مع الآخر ومن ضمنه المسيحي قائمة على العدل غير القابل للتقييد والتخصيص وقائمة على تحريم العدوان غير القابل للتقييد والتخصيص أيضاً[100].

إنَّ هذا التشريع أسس لا قامة وشائج التعايش بين الديانتين في حال السلم أو الحرب، إذ أكد القرآن الكريم مبادئ التعايش مع أهل الذمة[*]، عاداً أن الذي يحكم العلاقة معهم هو قانون القسط والعدل والأمانة[101]. ﴿لَا يَنْهَاكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُم مِّن دِيَارِكُمْ أَن تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوا إِلَيْهِمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾[102].

والأسس التي يقيم عليها الإسلام العدالة، ترتد إلى التحرر الوجداني المطلق، إذ التحرر من شعور العبادة والقداسة للإنسان، والامتلاء بشعور القداسة لله، هو الفاعل الوحيد في الكون، مما ينفي كل عوامل الخوف بعد تأمين حق الإنسان في الكفاية، حيث وحدة الجنس البشري في المنشأ والمصير وفي الحقوق والواجبات بالتكافل الاجتماعي[103].

فمفهوم الحوار في بعده العقيدي يتمثل في اتجاهين: الأول ذاتي وفيه امتداد للإيمان، فالإيمان كله حركة حوار يبدأ من حديث النفس وحديث الإنسان مع ذاته في حركة تفكيره الداخلي، إذ يدور الحوار بين احتمال وآخر، وبين السلب والإيجاب، حتى يرتكز الإنسان على وتيرة واحدة في تحديد منطق الأشياء، لأن منطق الحوارية يكمن في الوصول إلى قناعات والتزامات ذاتية لكي لا يبقى الإنسان في ازدواجية

التعددية، وهذا البعد الحواري الجدلي هو بعد ذاتي وداخلي. أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المشترك: المتمثل بالتحاور مع الآخر الذي يحمل الفكر المضاد على أساس أن هذا يمثل الفكر بشكل مسموع أو مرموز وهذا يأخذ البعد الخارجي في التحاور المشترك، سواء أكان بين شخصين أم بين جماعتين، ولكن هذا الحوار في بعده الخارجي يبيّن ما أمكن التوصل إليه من خلال الاتجاه الأول السابق على مسألة الاشتراك. ذلك على أن كلا الاتجاهين يسيران نحو استمرارية الدائرة التحاورية الذاتية والمشتركة ما دام الفكر ينتج أفكاراً جديدة مؤمنة في خاصية التفاعل مع الآخر، لأن الانتقال من لفظ إلى آخر ومن معنى إلى آخر بواسطة معنى جديد هو حركة للفكر مؤدية إلى العلم والمعرفة، سواء أكانت هذه المعرفة واقعية أم مثالية، وهذا ما يدلل على شمولية الحوار للآخر ولمعاني الصراع والجدل والتأثر والتأثير، ولكن بالكيفية التي تحددها متغيرات ذلك الحوار. فالحوار يساوي الجدل، في الوقت الذي يكون فيه الجدل حركة فكر ينتقل فيها المعنى إلى معنى آخر، أي في توّلد واجتهاد مستمر لتظهر الفكرة في منحى حواري مشترك، حتى تبقى هذه الصيرورة مستمرة ما دامت الأفكار متجددة وفي تحوّل دائم وهذا ما يفرق مفهوم الحوار في بعده القرآني والإسلامي عن الحوار الكلاسيكي إذ يجعل القرآن من الآخر الأساس في رؤية الذات.

ثانياً: الحوار في الفكر المسيحي (الكنسي)

1 ـ صورة الإسلام في الفكر الكنسي

برغم الأفق الواسع الذي طرحه الفكر الإسلامي نحو استيعاب الآخر من خلال عمق الثقافة الإسلامية وتسامحها على وفق مسوغاته، رسم

الفكر المسيحي المتمثل بالكنيسة وقيادتها صورة تخيلية مغايرة لحقيقة الإسلام الواقعية، لكونه ظهر في أوائل القرن السابع الميلادي في محيط انماز بتأثره الروحي بالتقاليد اليهودية والمسيحية المنحرفتين، مؤكداً عبر التوحيدية الإبراهيمية صلة مبدئية بالديانتين السماويتين الحقيقتين، معمماً ذلك التوحيد مع نفي الثالوث المسيحي، الذي كان مهيمناً في التصورات المسيحية ولا سيّما في العصر الوسيط.

ولا يقتصر الأمر على كون الإسلام جاء بمبدأ التوحيد رافضاً الاختلافات بينه وبين الدين المسيحي في هذا المبدأ، فدوافع العداء نحو الإسلام قد تحدد بعوامل سياسية أو نتيجة لطبيعة ما أفرزته الحروب

الصليبية، ولكن المستشرق الألماني (كارل بكر): يرى أن العداء قد ظهر منذ انبثاق الإسلام، ثم أخذ بالاتساع حتى شمل المناطق المسيحية[104].

إن امتلاك الدين الإسلامي التعاليم السامية والقدرة على الاتساع والانتشار جدد منظار الخطر عند المسيحيين، ولا سيّما من خلال انتشار الإسلام ووصوله إلى مناطق في أوربا مثل أسبانيا، لهذا أصبح من المهم عندهم بذل الجهود بغية إضعاف شوكة الإسلام والقضاء عليه، فكان الموقف الكنسي تجاه الإسلام يتحدد في محطتين، الأولى: ضرورة التعلمّ من كونه الأقوى والأعلم من جهة. الأخرى: التصارع معه كعقيدة غريبة ومعادية من جهة أخرى[105].

وتطبيقاً للمحور الثاني أصبح للدعاية أثر مهم في محاربة الدين الإسلامي وإظهار الشبهات حوله، لأن «الدعاية عامل قوي لتقدم أي دين، بحيث يصبح بالإمكان أن تسيطر تلك الدعايات على أفكار

المجتمع فتجرها إلى هدف شاخص، لأن الإنسان يتأثر بالتلقين، ويؤثر التبليغ في روحيته وحياته تأثيراً عميقاً»[106].

ولم يتشكل التصور المشوه نحو الإسلام بسبب ضعف المعرفة بهذا الدين، بل أسهمت في ذلك ثلاثة عناصر، دون أن تتعارض فيما بينها، بل إنها تعايشت وتداخلت من التأثير والتأثر وهي: (الميثولوجية، واللاهوتية والعقلانية). فأدب القرون الوسطى حول الإسلام وضعه رجال الدين المسيحيون الذين استندوا إلى مصادر شديدة التمايز والتباين، فالمعلومة المقدمة تنتزع في معظم الحالات من سياقها الأصلي ثم تقدّم للقارئ، وبهذا شُوهت الوقائع بصورة متعمّدة واعية أحياناً أو بشكل غير واع في أحيان أُخَر[107].

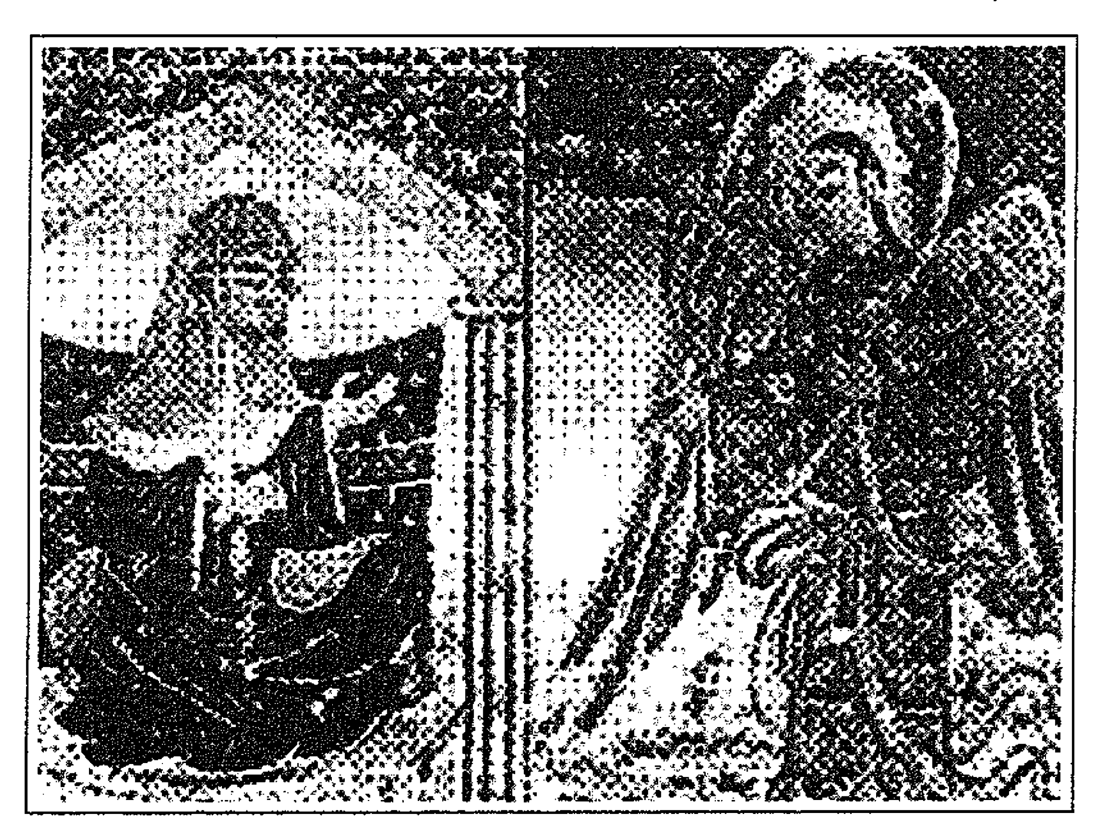
وأسهم الاستشراق وبعض الكنائس الغربية في تراكم رواسب العداء كمحصلة تالية للحروب الصليبية، وما تلاها على أساس أنَّ الدين الإسلامي دين تبشيري ينافس المسيحية ويناقضها في العقيدة والنظرة إلى الخالق[108]. فالمشكل يتمحور حول إيجاد سند ديني مسيحي للإسلام، إذ تعتقد المسيحية إن الغرض من إرسال الأنبياء منذ بدء الخليقة، ليس سوى بلوغ ذروة التاريخ الكوني المتمثل بالتجسيد الإلهي لشخص المسيح، في حين أن النبي محمد ﷺ ظهر في دعوته على أنه خاتم الأنبياء، كما أنه ﷺ امتنع عن دحض بعض العقائد الأساسية في المسيحية، ولكن من وجهة نظر المسيحيين أنه ﷺ رجل مرتد ونبيٌ مزيفٌ وساحرٌ مُعَادٍ للمسيح أو حتى إنه الشيطان ذاته[109].

لذلك بذلت الكنيسة في أوربا جهوداً كبيرة للحيلولة بين المسيحين والوقوف على تعاليم الإسلام، ولكن بدت من خلال ذلك

ردود أفعال أدت إلى تعلّم المسيحيين اللغة العربية والهجرة إلى مواطن الثقافة الإسلامية وظل للفكر الإسلامي تأثيره في عقولهم[110]، لذلك يقول (إدوارد سعيد) «إن الاستشراق من الناحية النفسية، يعد صورة من صور جنون الاضطهاد، فالإسلام إذن حتى في عصر ضعف أتباعه لا يزال يمثل تحدّياً على المستويات كافة»[111]. وإذا كان الصراع المعادي للإسلام موجهاً للمسلمين، ولاسيّما الذين كانوا في بلدان أوربا كالأندلس وصقلية، فإنَّ الحقيقة تشير إلى أن الصراع الفكري ضد الإسلام بدأ أولاً في الشرق متمثلاً بـ(يوحنا الدمشقي)، فهو أول من أثار قضايا تبناها الفكر الاستشراقي من قبيل أن النبي ﷺ كان يستعين براهب مسيحي آبق في نقل ديانته عن العهد القديم والجديد، وأن الوحي القرآني كان يصاغ وفاقاً لرغبات الرسول الجنسية[112]، وأن رسالته ﷺ لم يبشر بها الأنبياء السابقون، وأنه لم يقم بأيِّ معجزة تثبت حقيقة نبوته، وأنه من غير الممكن أن يغدو نبياً على أساس أن سلسلة الرسالات النبوية ختمت بـ(يوحنا المعمدان)، وأخذت هذه التخيلات مسيرها نحو الأدب والفن عند معتنقي المسيحية، فوضع الشاعر الايطالي دانتي (1265 ـ 1321) الرسول ﷺ في الكوميديا الإلهية في الدرك الأسفل من الجحيم، وصوّره بجذع مقطوع الرأس. وفي مصاف الأشقياء الذين يدخلون جهنم، وقد حاولت أوربا أن تجعل من دانتي وكتاباته الحد الفاصل الذي يبّين عمق ثقافتها الكلاسيكية التقليدية ـ ، وأصبحت فكرة الجنس المثارة حول نبي الإسلام ﷺ راكزة في مخيلة الإنسان المسيحي، وواضحة في تمثيلات الفنانين الاستشراقيين من خلال لوحاتهم[*]. فأخذت المرأة المسلمة تظهر في مصورات المستشرقين بدون عفة، من خلال تصويرها من دون حجاب إسلامي،

وقد يُرى شيئاً من جسدها(*)، فيما كانت الصورة القرآنية المرسومة للسيد المسيح وأمه السيدة العذراء تتمظهر في تصوير الفنان المسلم، كما تبدوا في الشكل(1).

إن السيدة العذراء عليها السلام متربعة على أريكة تحت قوس مزخرف، وهي تمسك الكتاب بيد وترفع اليد الأخرى في اتجاه الملاك الذي يقف بمواجهتها، وتذّكر هذه المنمنمة بانصراف العذراء إلى العبادة في محرابها، وأن الملائكة تأتيها إلى مكانها ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّاۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيۡهَا زَكَرِيَّا ٱلۡمِحۡرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزۡقٗاۖ قَالَ يَٰمَرۡيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتۡ هُوَ مِنۡ عِندِ ٱللَّهِۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرۡزُقُ مَن يَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٍ﴾(113).



الشكل (1)

مريم في المحراب (1307م) منمنمة من الآثار الباقية للبيروني، مكتبة جامعة أوتبرغ

ونقل الفنان المسلم الصورة القرآنية لولادة السيد المسيح كما في الشكل(2)، إذ تظهر مريم عليها السلام بمنديل أبيض، وهي تهز نخلة ترفع فوق نبع صغير، نصف أغصانها عارية ونصفها الآخر مورق على أرض ازدهرت بالعشب، والمولود المبارك ممدداً تحوطه هالة نارية ترمز إلى قداسته ﴿فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿23﴾ فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿24﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾(114).



الشكل (2)

مولد عيسى بن مريم (ع) (قصص الأنبياء) مجموعة شيستربيتي (لندن)

وهكذا توسعت الافتراءات على الإسلام ونبيه بقصد تشويهه والسيطرة عليه، لأن رجال الدين النصارى رأوا قوة الإسلام وأفكاره السمحاء مع جميع الأديان، مما أدى إلى اندفاع كثير من النصارى للدخول فيه، كذلك انتشار الإسلام على أراضٍ كانت النصرانية هي الدين الوحيد فيها، مما أدى إلى الوقوف بوجه الإسلام بشتى الوسائل.

لقد اعتمدت الكنيسة في القرون الوسطى المحاور الأساسية الآتية في إطار هجمتها الثقافية على الدين الإسلامي والمسلمين:

1 ـ نشر الأساطير والقصص الخيالية بين الناس في شأن الإسلام وعدم التوّرع عن رميه بكافة التهم والافتراءات.

2 ـ قلب الحقائق ووضع الروايات والأخبار المغرضة ودسها.

3 ـ تأليف الرسائل للرد على القرآن.

4 ـ ممارسة التنصير من خلال البعثات التبشيرية إلى الشرق.

5 ـ انتشار المراكز والمدارس العلمية في الشرق الإسلامي وممارسة القساوسة والرهبان والمبشرين تدريس الدين الإسلامي فيها.

6 ـ ترجمة القرآن إلى اللاتينية ودس التفاسير والتعليقات المغرضة ضده.

إن طبيعة التحاور في الفكر الإسلامي والمتأصل على أسس منهجية في الكتاب والسنة، لم تتطور على وفق رؤية معتنقي الإسلام، بل مزجت التعصب النفسي الذي حاول الإسلام محوه لتبقى التعاليم الإسلامية منفتحة على الآخر، لأن الحوار الثقافي إلغاء للاستقلال التام بين الثقافات، كما يعني التفاعل الحضاري بين الشعوب والأمم ونفي الانطواء على الذات، لهذا نجد إننا إذا فرضنا عدم مصداقية القول، بأن

الصراع الفكري بين المسيحية والإسلام ظهر بظهور الإسلام، فإنه لا بد لنا من إيجاد الأسس المناهضة التي بنت التوجه الفكري الخاطئ نحو الإسلام وهي في أمرين:

الأول: أن المسلمين أخطأوا التطبيق لانحرافهم عن توجيهات النصوص نحو انفتاح الفكر الإسلامي على الآخر، وهذا ما يفضي بالضرورة إلى أنهم ابتعدوا عن الفكر المفسر للنص القرآني والمتمثل بالنبي وأهل بيته.

الثاني: الغزو بدافع إسلامي يخفي تحت طياته دوافع نفسية يرفضها الدين وبحجة نشر الإسلام والرسالة، فتحول نشر الإسلام إلى اعتداء على الحرمات. وهذا ما قامت به القيادات غير المؤهلة لمناصبها.

هذه الأمور قوضت فهم النص الإسلامي وجعلت من المستشرقين يتهمون الإسلام بصورة عامة والنبي ﷺ بصورة خاصة، على أنه رجل حرب وقائدٌ بدويٌ وجّه أمته نحو الغنيمة والغلبة لذلك شرع لأتباعه شريعة الحرب والقتال بخلاف ما فعل المسيح عليه السلام[115].

إلّا أن المنطق القرآني يبيح الحرب لضروراتها ﴿أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَٰتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا۟ ۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ﴾[116]، وهكذا لم يأمر الإسلام بالقتال ليبسط نفوذه وليجني أموالاً ودنيا أو لمجرد تلبية غرائز حب التسلط على رقاب الناس، وإنما قاتل ليحرر الناس من عبادة الطواغيت، ويترك لهم الخيار والحرية التامة في اعتناق العقيدة التي يشاءون. ولا تتعارض الدعوة الإسلامية مع منطق الحرية الدينية،

وحسبنا النبي ﷺ عندما دخل مكة سمع إرجوزة لأحد أصحابه وهو (سعد بن عبادة): «اليوم يوم الملحمة اليوم تستحل الحرمة»، فدعا الرسول ﷺ علي بن أبي طالب عليه السلام وأعطاه الراية وارتجز يقول:«اليوم يوم المرحمة اليوم تصان الحرمة»[117].

فهذه هي مبادئ الإسلام وأخلاقه التي جاء النبي لتأصيلها في الأمة ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ﴾[118].

2 ـ المنهج الكنسي للحوار مع الآخر

يمكننا أن نميز في التقليد المسيحي ثلاث طرق للتفكير بمسألة الحوار ففي الربع الأول من القرن العشرين وما تبعه كان يسود التوجه السلبي على نطاق واسع تجاه الأديان الأُخَر (مواقف اقصائية Exclusivisme)، وكان المجتمع الفاتيكاني الثاني ومرحلة التهيئة له يتسمان بالتيار الثاني

(الاحتوائي Inclusivisme) أما التيار الثالث فقد بدأ بالانتشار بدءاً من الثمانينيات، حين بدأ بالتكوّن ويدعى بـ(لاهوت التعدد الديني Pluralisme). وفيما يأتي توضيح للمواقف الثلاثة:

أ ـ التيار الأول: المواقف الاقصائية Exclusives

يرفع هذا التيار شعار (لا خلاص خارج الكنيسة)، مؤكداً سعيه الدائب على جدة الوحي المسيحي، ولا خلاص إلّا بيسوع، عادّاً أن الأديان الأُخَر لا فائدة منها على الإطلاق في نطاقي الوحي والخلاص، لا بل يمكن عدّها غاشة ومضللة، إذ إنَّ الله تعالى بتجسيد المسيح وتضحيته على الصليب قد اتخذ مبادرته لإنقاذ البشرية السائرة في سبيل الهلاك، من جراء الخطيئة الأصلية، ويتمحور هذا التيار حول

الكنيسة مثبتاً نظرته على الوسيط الوحيد (يسوع المسيح) الذي تبشر به الكنيسة وتعترف وتعرّف به، والخلاص مشروط بالاشتراك الفعلي في اعتراف الكنيسة الإيماني، ويرتكز هذا التيار على مستندات من الكتاب المقدس. **«فإذا شهدت بلسانك إن يسوع رب وآمنت بجنانك إن الله أقامه من بين الأموات، نلت الخلاص»**[119] **لا خلاص إلّا بيسوع فما من اسم آخر تحت السماء وهبه الله للناس نقدِر به أن نخلص»**[120].

ولهذا التيار تطبيقاته فقد دعا البابا (أريان الثاني) مجتمع كليرمونت بفرنسا 1095 م فامتلأت خطبه ورسائله بالحث على كراهية المسلمين، ذلك الجنس الوثني الشرير، ذرية قابيل، الذي يتمتع بقسوة بربرية لا مثيل لها، ومن الواجب قتلهم والنيل منهم، واغتصاب أرضهم، مقابل الحصول على مكافأة من الرب. وفي القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر كان المسيحيون قد اقتنعوا أنه لا سبيل إلى استيعاب الإسلام، بل مواجهته ليس بالحروب الصليبية، بل بالجدل والتحدي على أرض أوربا وما حولها. فوضع رئيس دير كلوني (الآباتي)[*] بطرس المبجل (1156 ـ 1059 م) (Petrus Vernabiles) مسلمة حتمّية الصراع مع الإسلام ولكن ليس بالسيف، وإنما بالكلمة، والإقناع، والحجة، ونظر إلى المسلمين كهراطقة، ووضع خطة لترجمة القرآن إلى اللاتينية مستعيناً بعدد من المستعربين وعلى أساس تلك الترجمات صنف بطرس المبجل ما أسماه بـ(دحض العقيدة الإسلامية) وقد جمعت الترجمات وأسماها بـ(المجموعة الطليطلية) أو (فيلق كوني) وهذه المجموعة صارت للمسيحين المصدر الرئيس للمعلومات عن الدين الإسلامي مدّة طويلة[121].

ب ـ التيار الثاني: المواقف الاحتوائية (Indusivisme)

يرى هذا التيار أن الأديان لا تقتصر على كونها شهادة عن توق البشر العميق والأصيل إلى الله، بل تشهد عن حضور حقيقي للروح القدس في أعماق التقاليد الدينية والإنسانية، وبالاعتماد على مبدأ (بذور الكلمة) التي تحتويها هذه الأديان، ويمكن عدّها قناة نعمة حقيقية بالنسبة إلى معتنقيها، وذلك بفعل عمل السيد المسيح الخفي فيها ومن خلالها.

يعتمد هذا التيار على النصوص التي تشهد عن عمل الله في الخليقة وبأنه وبقوة المسيح القائم من بين الأموات سكب روح الله على كل البشر، وأنه يجتذب إليه الكل، فروح الله يعمل بنوع ما في الثقافات والأديان كافة، ويمكن للمسيحي أن يتعرف على أثر الله المجهول الذي لا يكلف الإنسان عن البحث عنه. **«يا أهل أثينا أراكم أكثر الناس تديناً في كل وجه لأني وأنا أطوف في مدينتكم وأنظر إلى معابدكم وجدت مذبحاً مكتوب عليه إلى الإله المجهول، فهذا الذي تعبدونه ولا تعرفونه هو الذي أبشركم به»**[122].

وأشار القديس (توما الاكويني) من قبل بأن المسلمين وثنيون وأن مناقشتهم مغلوطة في المسائل والقضايا العقائدية الأكثر اتساعاً وشمولية، ولهذا قرر الاكويني حتمية عقد المناظرات والمحاورات الجدلية مع الوثنيين بمن فيهم المسلمين، وبعد فترة من الفتور في الاهتمام المسيحي تجاه الإسلام هيمنت قضية الإسلام من جديد على عقول المسيحيين.

بعد أن احتل الأتراك (العثمانيون) البلقان والقسطنطينية، إذ

برزت أطروحات ومواقف جديدة في هذا السياق مثل موقف القديس نيكولاي كوزاني (1401 ـ 1464 م) الذي يرى «أن الحقيقة الواحدة متفرقة في سائر الأديان ولهذا يمكن لشعائرها أن تعد ذات أهمية ثانوية»[123]. كذلك القديس يوحنا فسيغوقي (1400 ـ 1458) الذي انطلق مع (نيكولاي) من رؤية مؤداها، أن الحرب لا تحل الخلاف بين الديانتين وأن المحاولات الرامية إلى تحويل المسلمين إلى مسيحيين بلا معنى، ولم تؤد إلى نتيجة إيجابية، لهذا طلب بضرورة الكف عن الفوارق والاختلافات الواقعية والبحث عن الأمور المشتركة بينهما، لذلك درس فكرة وضع أساسٍ راسخٍ للحوار بين ممثلي هاتين الديانتين[124].

وبدأت الدعوة إلى التسامح الديني على يد (مارتن لوثر) (1483 ـ 1546م) ودعوته موجهة إلى البابا والكنيسة الكاثوليكية، مشيراً إلى أنه ينبغي التغلب على الملحدين بواسطة الكتابة لا بواسطة النار، ذلك إن أصحاب العقائد يكونون صادرين في عقائدهم عن خالص ضمائرهم، لهذا يجب ترك الحرية لهم، مؤكداً بذلك مبدأ الحرية في الاعتقاد والفصل بين الروحي والدنيوي، وطالب بإلغاء محاكم التفتيش وتوقف كل إجراء ضد الهراطقة والملحدين[125].

وتقدم الأمر لدى لاهوتي البروتستانت عندما تحدثوا عن (مسيحية غفل) بأنها تنتشر في ديانات عدة مثل اليهودية والإسلام والبوذية من دون أن يعرف معتنقوها أنها كذلك، وآل مسارهم مع الكاثوليك إلى نتيجة واحدة، هو أن سعوا إلى تنزيل الإسلام في تاريخ الخلاص والتاريخ الديني وتجديد صورته وإخراجه من القوالب الذهنية التي حشر فيها، وفي الكاثوليكية لعب المستشرق الفرنسي (لويس ماسينون) (1883 ـ 1962م) دوراً كبيراً في إقناع المؤسسة الكاثوليكية

بواجب الحوار مع المسلمين عندما زعزع المسلمات المعتمدة في نفي العلاقة بين الإسلام والخط الإبراهيمي.

ج ـ التيار الثالث: المواقف التعددية (Pluralisme)

وهو بدوره متعدد الوجوه ومواقفه اللاهوتية تختلف باختلاف الموقع، الذي يسنده إلى يسوع المسيح في تدبير الله الخلاصي الشامل، لذلك يمكننا أن نميز فيه بين اتجاهين:

1 ـ اتجاه تعددي نسبوي.

2 ـ اتجاه تعددية الجود اللاإلهي.

ولكل من الاتجاهين مرجعياته التأسيسية والاسنادية من الكتاب المقدس وكما يأتي:

1 ـ اتجاه تعددي نسبوي:

لا يحتفظ هذا الاتجاه أيَّ صفة معيارية أو مركزية للسيد المسيح في تاريخ الخلاص، فبدلاً من الواسطة الوحيدة والشاملة ليسوع المسيح، تحل طرق متعددة تقود جميعاً إلى الله، وفي هذا المنظور تتعادل الأديان كلها بما فيها المسيحية في كونها سبلاً توصل الإنسان لملاقاة الله، وعلى الرغم من الاختلافات التي تميز الأديان واحدها من الآخر فإنها تتعالى في قيمتها من جهة كونها صلة وصل بين الإنسان وخالقه، هذا التخلي عن مركزية السيد المسيح عدّه بعضهم مبدأً ثانياً فيما يعدّه آخرون فرضية مؤقتة غايتها إتاحة الفرصة لتقدّم الحوار بين الأديان.

يقول (جون هيك) أحد رواد المذهب البلورالي: ينبغي لهذا

التخلي أن يكون جذرياً، وهو يعدّ أن المسيحيين قد اعتقدوا على مدى قرون بأن الأديان تدور حول محورها أي: الديانة المسيحية وعليهم الآن الانتقال إلى الاعتراف بأن المركز الحقيقي هو الله ذاته فلاهوت الأديان الوحيد الصالح لوقتنا هو لاهوت التعددية المتمحورة حول الله[126].

2 ـ اتجاه تعددية الجود الإلهي

ينطلق التفكير في هذا الاتجاه من التأكيد على أن الله الحاضر بروح القدس في التاريخ البشري، قد أقام عهوداً متعددة مع البشر، وعمله الخالص لا يتوقف في البشرية ودياناتها، وهذه الأخيرة هي على أساس سبل خلاص أصلية لمعتنقيها، وذلك بعدّه أن الخلاص هو دائماً أكثر اتساعاً من الأطر البشرية التي يمكن لديانة معينة أن تضعه فيها، فعطاء الله ينبض دوماً عن اتساع البشر.

وهذا يعني أن نعمة الله لا يمكن حصرها في ديانة معينة، فكيف يمكن إذن الربط من خلال هذين المنظورين بين الأديان وإعلان بشرى الإنجيل؟ إلى جانب المحبة التي من واجب المسيحي أن يعامل بها كل قريب له، وهذا يقوم على الاعتراف لا بما في التقاليد الدينية المشتركة مع المسيحية فحسب، بل بما فيها من خصوصية وفرادة لا مثيل لها. واعتمد هذا التيار على نصوص إنجيلية تشهد حب الله الواسع للبشر **«كلم الله آبائنا من قديم الزمان بلسان الأشياء مرات كثيرة وبمختلف الوسائل»**[127].

ونتيجة لذلك أصبحت كلمة الحوار مؤلوفة في الأوساط الكنسية لربط العلاقات بين الأديان، وبشكل جذري في ستينات القرن الماضي على وفق وثائق المجمع الفاتيكاني الثاني، وقد تم اعتماده رسمياً في

الكنيسة الكاثوليكية عند تغيير اسم (سكرتارية شؤون غير المسلمين)، التي أسسها البابا بولس السادس عام 1964 م إلى (المجلس البابوي للحوار بين الأديان) عام 1988م.

لقد درست الكنيسة الكاثوليكية النواحي المشتركة بين الدين الإسلامي والمسيحي، وأقرّت عبر البيان الصادر من المجمع الفاتيكاني الثاني ما نصه:

«تنظر الكنيسة باحترام إلى الإسلام والمسلمون الذين يعبدون الله الواحد الحي القيوم الرحيم القادر على كل شيء خالق السماوات والأرض ومكلم البشر، ويجتهدون في أن يخضعوا من صميم قلوبهم لأحكامه على غرار إبراهيم الذي يتخذه الإسلام مرجعاً لإيمانه والذي خضع هو أيضاً لله، ويجعلون يسوع نبياً وإن لم يعترفوا به إلهاً، كما يكلمون أمه العذراء مريم وأحياناً يوجهون إليها الدعاء بتقوى، وعلاوة على ذلك فإنهم ينتظرون يوم الدين الذي سيحشر الله فيه جميع الناس بعدما يقيمهم من الموت ليحاسبهم على أعمالهم، ويكنون عميق الاحترام للمثل الأخلاقية في الحياة ويعبدون الله لاسيما بالصلاة والزكاة والصوم»[128].

يتضح مما سبق، أن مفهوم الحوار بين الفكر المسيحي، لم يلق تعايشاً مسموحاً به خلال فترات زمنية معينة، بخلاف الدين الإسلامي، الذي يكوّن الحوار فيه جذراً متأصلاً وموزوناً بدلالات تطبيقية ـ في زمن الرسول e وأئمة الهدى ـ ومن هنا كانت النظرة نحو الآخر تتبنى قبول وجهات النظر والاختلاف، فيما أخذ الفكر المسيحي بالتمركز نحو رؤية الفكر الكنسي، لهذا أصبح من الضروري.

لذلك الفكر أن يتحقق من أصالة ذات الآخر لضرورة التعايش والتثاقف الحضاري، وصولاً إلى المحاولات المتأخرة في إنشاء حوار بين الأديان ـ الذي كان متأصلاً منذ نزول القرآن ـ فالشرايع الحقيقية على اختلاف مذاهبها، وليس على اختلاف معتنقيها، تنظر إلى الآخر بمنظار الذات غير المهملة، وهذا ما يشير إلى حقيقة الوجود الروحي في هذه

الشرايع، فالأديان تتحاور ولا تتصارع، وهذا ما يشير إلى سوء الفهم والتأويل غير المستند إلى أدلة في استخلاص الحقائق من هذه الشرايع، "لأن العقل السليم والمنطق الصحيح يقتضيان بأن أحداً لو أراد أن يعرف عقائد قوم فيجب أن لا ينظر إلى أقوال وأفعال جهالهم»[129].

فالحقيقة التي توحي بها الأديان السماوية التوحيدية هو تأصل الحوار بمفهومه المعرفي وبما تحمله هذه المعرفة من مقاييس واتجاهات فرعية، لأن المعرفة الدينية تتبنى جميع أطراف السلوك الاجتماعي بصورة كلية، ولهذا السلوك تمثلاته سواء كانت اقتصادية أم سياسية أم فنية وجمالية، لهذا فالمنظور المعرفي الديني نحو الآخر فيه وجهات نظر متقاربة وفيه اختلافات من حيث التشريع، فالآخر المختلف في الاعتقاد الديني هو نفسه المختلف في النظرة الجمالية وبالخلاف السياسي على وفق مقتضيات المعتقد، هذا الإسقاط المنهجي العلمي للاتجاهات الاعتقادية يفضي بالضرورة إلى معرفة ماهية الثقافة الدينية ومدى ارتباط المعتقد الديني في أيِّ فرع معرفي آخر لا سيّما الفن.

ثالثاً ـ الثقافة(*) الدينية ومفهوم الآخر بين التأثير والتأثر

اختلفت الرؤى في تحديد مفهوم الثقافة أو ما يمكن أن تنطوي عليه المفردة من دلالة، إلَّا أنها تبقى ظاهرة موضوعية ترافق الوجود الإنساني، وهي سمة وشخصية الأمة والعنصر المقوم لها، والإطار الذي تتأطر به الشخصية الفردية من خلال الوعي والوضوح في الرؤية للتعامل داخل دائرة المجتمع والآخر وتشترك الحضارة والثقافة بخصائص، إذ تستبطن هاتان المقولتان بما فيهما من ميراث مشترك للبشرية على أبعاد اجتماعية وفنية وسياسية لمختلف الشعوب، إذ تتضمنان مجموعة القيم والضوابط والوسائل الفكرية والأصول المتوارثة المنظمة، وينطوي مفهوم الحضارة على مجموعة معقدّة من الظواهر الاجتماعية والفنية والعقائدية التي لها القابلية على الانتقال سواء أكانت مادية أم روحية، فإن ظواهر من قبيل الانفتاح الثقافي تكشف العلاقة بين الثقافة والحضارة في مضمار العلاقات الإنسانية، ومن هنا تحظى اطروحة حوار الحضارات ضروباً من التبادل الثقافي[130].

ولكن ليس على الدوام أن يكون اقتباس الثقافة يعني تطور الحضارة، لأنه ليس من مهمة الحضارة تنمية الثقافة الوافدة لتعيدها مرة أخرى إلى حيث أتت، إنما مهمتها الاستفادة التي تيسّر لها مسيرتها وتخدم غاياتها حتى تحدث آثارها ذكراً بيّناً فيما يأتي من حضارات، لذلك لابد للثقافة أن تتغير وأن تكّيف نفسها بكيفية الظروف المتغيرة، وأن تلبي المطالب الجديدة لذلك لا يمكن أن تكون وفيّة لماضيها دون حاضرها، إلَّا حين تكون حياتها غير حقيقية أو تكون ثقافة لا وظيفة لها، وعندما يكون حالها هكذا فعلى المجتمع أن يرفضها لأنها لا تتناسب مع وضعه وقدرته[131].

إنَّ تكوين الفرد وشخصيته هما من أولى مهمات الثقافة، والثقافة الدينية هي التي تحقق التوازن في عالم الإنسان الداخلي وتعلمه كيف ينخرط في المجتمع بتوازن بين الكم والكيف، والروح والمادة، والغاية والسبب[132].

لذلك نرى أن الإنسان لا يمكن أن يكون له أثر ديني، إلا من خلال الوعي وتأصيل المناخ الثقافي الفعلي الذي يمتد ليشمل جميع مظاهر الحياة وينسجم مع الفعل البشري، لذا فإن العلم والوعي الفكري هما منطلق الثقافة الدينية التي أن بنيت تترك المجال مفتوحاً لكل القناعات، التي يمكن من خلال عملية الحوار أن تصوغ حضارة[133].

بيد أن الصراع بين الحضارات ينبثق عادة عن اعتقاد الأقوام والشعوب والأفراد، بل وكل فرد بصحة آرائه وأحقية معتقداته وأخلاقه وسلوكه من دون الآخرين، وبيّن الإمام الصادق عليه السلام ذلك بقوله **«ثلاث خلال: يقول كل إنسان أنه على صواب فيها، دينه الذي يعتقده، وهواه الذي يستعلي عليه، وتدبيره في أموره»**[134]. وهو هنا يبيّن محدودية القوى المدركة من جهة التعصب والتقليد الأعمى والنزعة النفعية، أو كل النوازع النفسية من جهة يؤدي إلى الاعتقاد بصواب المعتقدات الدينية والسياسية وغيرها وبطلان ما سواها، فاعتبار الذات حقاً هي منشأ الاختلاف والصراع بين الثقافات والأديان.

فعدم إدراك الثقافات وفهمها على نحو عميق وعدم الوعي بالبنى والمسارات والمعطيات الثقافية والحضارية، يعد خطراً يهدد العالم المعاصر والمستقبل الإنساني، ويكون سبباً لصراعات حضارية، فقد كانت الخلفية السيئة للغزو الثقافي مثلاً على مدار التاريخ سبباً مهّد الأرضية لصراع الحضارات، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك في

داخل الثقافات ومحتواها ما يوجد في داخل ثقافات أُخَر، وهذه ناتجة عن التفاهم والتفاعل وربما حتى الغزو، وهذا ما يمهد ويعزز الأصول والاستعداد لقبول العناصر الثقافية[135].

وما يعزز ذلك ما يراه المستشرق الانكليزي (مونتغمري) إذ يقول: **«كان يمكن للتواجد الإسلامي أو العربي في اسبانيا وصقلية اعتباراً من القرن الثامن الميلادي، أو للتواجد الأوربي في شرق البحر المتوسط خلال الحروب الصليبية أن يكونا كافيين وحدهما لخلق قدر من التفاعل الحضاري»**[136].

وقد ترتبط الثقافة أيضاً بمفهوم الإنماء والتطور من حيث البنى المعرفية العقائدية المتصلة بالعلوم والايديولوجيات وبالدين، ويعني ذلك أن حركية التحديث تتأسس على جملة من الانفعالات تجعل من الآنية الفاعل الحقيقي في الذات والمجتمع بالقياس مع الماضي[137].

ولكن التثبيت الثقافي توقف عند الغربيين ضمن دائرة عنصرية، عندما حددت الحضارة بأنها تراث الإنسانيات الإغريقية[138]، مع أن ذلك جرى دحضه من قبل (هيغل)، باعتقاده أن الإغريق يرتبطون بالفلسفات الشرقية، وهم كما يقول(نيتشه) **«لم يفعلوا إلّا التقاط الرمح الذي تركه طريحاً شعبٌ ما»**[139]، تلك النظرة الغربية تقيد مفاهيم الذات بالاعتقاد، أن الالتصاق بالغرب من جهة استعلائية الثقافة الغربية وانزياح الذوات الأُخَر نحو مفهوم التقليد والتحرّك نحو الأقوى، لكسب المفاهيم الثقافية ومن ثَمَّ تضفي تلك النظرة نوعاً من التوجّس نحو الآخر، فـ«الغرب أعتقد أنه مباح له تحديد مكانة الآخرين والحكم عليهم لصالح تاريخه وغاياته وقيمه»[140].

وبذلك تصبح العملية التحليلية لمفهوم الثقافة على وفق المعطيات المعرفية والعملية متمخضة عن شقين:

الأول: يرتبط بالأسس والأصول المفهومية والمنظومة المعرفية، ويتسم بالثبات ووفاقاً له تتحدد قيمة الأشياء بالقبول والرفض.

الثاني: وهو ما يتصل في التعامل والتفاعل والتعبير ممارسةً للواقع بوصفه مظهراً للشق الأول، إلا أن النسبي والمتغير يكون في الشق الثاني «أي في وسائل التعامل وطرقه، مع خضوعها صدوراً وروداً من الإطار المرجعي الإسلامي أو المسيحي»[141].

وإذا ما نظرنا إلى الثقافة بأنها تصل الناس بعضهم ببعض، فضلاً عن وصلهم ببيئتهم فإن بالإمكان القول إن الثقافة الدينية، معرفة مكتسبة يوجهها مبدأ معياري قررته وفسرته الشريعة...، وفي هذا الصدد يمكن تقسيم الثقافة إلى صنفين:

الثقافة المادية وتتعلق بالجانب المادي من الحياة كما تدركه الحواس الخارجية، على حين يتعاطى الآخر الثقافة غير المادية بالمظهر الروحي للحياة الإنسانية، فالمظهر الوحيد المعرّض للتغيّر والتطور في المجتمع هو الثقافة، التي هي بيئة الإنسان بشطريها المادي والروحي فما يصوغه الإنسان لنفسه ويشكلّه ويطوره من معتقدات وممارسات شريطة أن ينسجم مع مبدأ التوحيد، هي الثقافة، ويدخل في ذلك أمور كاللغة والعادات والأخلاق والموسيقى والرسم والتصميم والعمارة[142].
وهنا لابد من النظر في جملة من القضايا ذات العلاقة بالإنماء الثقافي بلحاظ التأصيل والتعبير عن الهوية، لأن الهوية مرآة لثقافة الأمة وهي التي تمنحها شخصيتها التي تعرف بها بين الجماعات الأُخَر.

هذا يعني أن الثقافة تحدد هوية الأمة وشخصيتها وتدل عليها وتميزها من غيرها، لأن ما من هوية إلّا وتستند إلى خلفية ثقافية. وبذلك يكمن الربط بين البعد الثقافي والهوية، إذ إنَّ اغتيال الثقافة والفعالية الثقافية عند الإنسان يؤدي إلى إغفال هويته بكل ما يحمله هذا الإغفال لغائية ما، وهو أساس مشكلة الاغتراب كعملية انهيار إنساني[143]، وفاقاً للرؤية التي تعد الثقافة الدينية حقيقة موضوعية، وسمة شخصية للأمة والفرد المتصلة بالمنظومة المعرفية واسلوبية التعبير، أو مراعاة للتبادل والتأثير والتأثر بالآخر في الوسط الاجتماعي.

لذلك فأن إهمال الذات ـ لا تقييدها ـ وتجاوز أطرافها المعرفية لا يؤدي إلى فهم الآخر فهماً دقيقاً، بل يؤدي إلى الانبهار به والتلقّي الأعمى لكل ما ينتجه ويصورّه، فإن إدراك الآخر لا يتأتى إلّا بمصالحة الذات وسبر أغوارها ووعي الذات يعني المزيد من تعرّف الثروات المعرفية والثقافية التي تختزنها الذات الحضارية من تراثها وتأريخها كذلك حضور الذات في عملية المثاقفة يؤدي إلى خلق الاندفاعية القوية والضرورية لفهم الثقافات المغايرة، كذا احترام الثقافات الإنسانية، وهذا ما يؤسس إلى فهم الآخر[144].

ولكن ما هو مفهوم الآخر في حدود المنظومة الإسلامية؟ لابد هنا وفي البدء أن نفهم بأن (الآخر) ظهر على صعيد السجال الثقافي بين مختلف التيارات الدينية والفكرية والفلسفية، والآخر ضمن هذه المفاهيم هو الآخر في الهوية... وفي الدين...، وفي الموقف السياسي...، وفي التذوق الفني... وفي المدرسة النقدية وهكذا والآخر بالنسبة إلى المسلم في بعض مقترباته هو المسيحي أو اليهودي، وللماركسي في بعض مصاديقه هو الرأسمالي، وهكذا،

وتمتد الإشكالية للآخر لتتحرك في داخل الانتماء الواحد، ولكن القرآن ينظر إلى الآخر بأنه أنسقة عقدية، أنظمة فكرية، أحكام شرعية، تصورات ورؤى، وكلام القرآن الكريم عن الأنبياء إنما هو في هذا السياق والكلام عن الصراع بين الخير والشر يندرج تحتها أيضاً[145].

فالإسلام لا ينظر إلى الآخر منظار البعد الثلاثي، ذلك الفرد الذي هو مختلف، ليصبح الآخر هو المسيحي واليهودي والبوذي، بل إن القرآن ينظر إلى الآخر منظار العمق المسيحي، اليهودي والبوذي، ﴿وَٱلَّذِينَ هَادُواْ وَٱلصَّٰبِـِٔينَ وَٱلنَّصَٰرَىٰ﴾[146]. فالموقف يتجاوز الفرد نحو الأصول البعيدة للديانة اليهودية أو الصابئة... فقد حدد الإسلام التعامل مع الآخر على أساس التعارف ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾[147]، وهذا التعارف يبتني على قيمة جوهرية هي الإسلام، وأن فكرة التوحيد بمثابة الخطوة الحاسمة في إرساء السلام بدءاً من صميم التصوّر الإنساني للعالم، فالشرك بما يتركه من تمزق في عالم التصوّر وأيضاً من صراع في واقع الكيانات الاجتماعية والثقافية لقي نهايته في الحدث الإسلامي، فحركة الإسلام اتجاه الآخر اكتشافاً له وتعّرفاً عليه ومن ثَمّ اقتباساً منه واقباساً إليه[148]، ﴿قُلْ سِيرُواْ فِى ٱلْأَرْضِ فَٱنظُرُواْ كَيْفَ بَدَأَ ٱلْخَلْقَ﴾[149]، وليس كل موقف إداني تجاه الآخر هذا أو ذاك هو بمثابة موقف من ذات العقيدة أو الإيديولوجية، فقد يكون الموقف الإداني يعالج سلوكاً مرفوضاً لنقص أخلاقي مثلاً، أو سلوك مدان ذوقياً يتعارض مع الضمير الحي.

ومن هنا ليس كل آية تدين هذا الآخر أو ذاك من يهودي أو نصراني، هي بمثابة تسجيل موقف من ذات الشريعة[150]. إن رغبة الاعتراف بالآخر لا يمكن إشباعها إلّا من خلال التجريد الذي يرسخ

التفاعل مع الآخر، رغبةً تتخذ شكلها من التوجه، لأن يكون مرغوباً من الآخر وكذلك في الوقت نفسه من الذات التي تتشكل سماتها الخاصة بوصفها إسقاطاً على الآخر الذي تتكون هويته بإزاء الذات، متشكلة هي الأخرى داخل شبكة من الدوال يتم صياغتها باللغة[151]، إذ إنَّ هناك علاقة وثيقة بين اللغة والهوية، وهي التي تجعل لكل مجتمع كيانه الثقافي والحضاري الذي يميزه من سائر القوميات والحضارات.

فاللغة أذن هي من مقومات تحديد الهوية الثقافية على أساس أنها «نظام من الإشارات system signs تعبر عن الأفكار»[152]. والفن بوصفه رمزاً على حد تعبير الفيلسوفة الألمانية (سوزان لا نجر)، يمكن أن يحل مكان اللغة في التعبير عن الأفكار الإنسانية وبذلك تحدد البنية الفنية تحدد الهوية الثقافية سواء أكانت روحية أم مادية، ولمّا كانت الهوية تتشكل بإزاء الذات بشبكة من الدوال، تشكل الفن ضمن البنى والأنساق المتجاورة والمتفاعلة، فالدين والعقيدة طاقة لتشكّل هويات المجتمع، وأن للفن بوصفه بنية ثقافية القدرة على إظهار هوية المجتمعات، ومن هنا يمكن الكشف عن هوية المجتمع الإسلامي من خلال الفن الإسلامي، وكذلك أي مجتمع وحضارة أخرى طبقاً للبنى المعرفية والعقائدية لذلك المجتمع، وإذن للعقيدة الأثر الكبير في تحديد مقومات الثقافات الفرعية النابعة من صلب العقيدة الأصل لذا تكون الهوية محددة لذات العقيدة من خلال الإشارة سواء كانت هذه الإشارة لغةً أم فناً.

ومن الجدير بالذكر أن اللغة تتمحور وتتجدد ضمن متطلبات التحديث، وهذا يتطلب بالضرورة تجديد الأفكار المنبعثة من تلك اللغة، «لذلك نجد أن الخطاب الإسلامي الموجه نحو الآخر يتجدد بلغة العصر، فلكل مرحلة خطابها، ولكل مرحلة لغتها وأساليبها الفنية الناجمة عن

الحوار، على اعتبار إن هذا الجانب متجدد ويدخل ضمن إطار المتغيرات، شرط أن لا يخرج التجديد عن الثوابت السلوكية والأسلوبية»[153].

فالرسالات السماوية تقتبس من أي معين، وتأخذ من أي اتجاه ثقافة وعملاً، لأن شعار الرسول ﷺ «خذ الحكمة ولا يضرك من أي وعاء خرجت»[154]. ويقول الإمام علي عليه السلام **«لا تنظر إلى من قال وأنظر إلى ما قال»**[155]، ولا يقتصر ذلك على الدين الإسلامي فمنظار الأديان الأخرى واحد في موضوع الاقتباس والتحاور فعيسى عليه السلام يقول **«خذ الحق من أهل الباطل ولا تأخذوا الباطل من أهل الحق، كونوا نقاد الكلام»**[156]، لذلك حذّرت الأديان من الاستبداد بالرأي فمن يتوقف على رأيه ويتجنب الإصغاء إلى الآراء الأُخر يقع في مغبة انغلاق الذات، ويقول الإمام علي عليه السلام في ذلك **«لا رأي لمن انفرد برأيه»**[157]. لذلك تتخذ ثقافة التعامل مع الآخر أوجهاً أهمها:

1 ـ **التبادلية الثقافية:** في المجال المسموح به وفاقاً للمعيارية المستندة إلى التصور الشمولي الذي يرجع إليه في تقبل الآخر، والإفادة منه من دون المساس في الشكل والمحتوى الذاتيين للشخصية الحضارية.

2 ـ **التعارض:** ويبنى عليه الرفض لنتاج الآخر والتحصن بإزائه تبعاً للمعيارية المرتكزة في الحكم والتقييم، ومن ثم الرفض اتجاه ما يصدر من الآخر بالتأسيس لا بالإعراض والإحجام فحسب، محاولةً لتجاوز خطوط الدفاع ووضع الحواجز خارج الدائرة الثقافية والاجتماعية بغية إشغاله والتأثير فيه بأي مستوى كان.

3 ـ **الازدواج:** يمثل حالة انقسامية أو خروجاً عن البنية الثقافية التي ترسم بها شخصية الفرد الاجتماعية وهذه تعود إلى الشعور بضرورة تقليد المتفوق[158].

ولكن الفهم الإسلامي نحو الآخر ينبع من التحاور المتزن الذي فيه فكر يحاور فكراً، وإن قصة أي فكر لا يمكن مقارنته وفق منطق الغالب والمغلوب، ولا يمكن تصنيف الصراع الفكري في إطار مفاهيم الهيمنة والغلبة[159]، بل إن للتأثير الثقافي بشقيه السلبي والايجابي مناحي نمطية، فالايجابي إما أن يكون بالإفادة من نتاج الآخر أو بتفعيله لإدخاله ضمن الدائرة الثقافية في أحد المستويين المعياري أو الأسلوبي، ويكون التأثير الثقافي السلبي بنمطين أما بالغزو الفكري الثقافي للآخر أو بالتقبل غير المشروط، وعلى ضوئهما تنشأ حالة الازدواجية والتهجين الثقافي، وربما يكون للتأثير السلبي منحى آخر بوصفه محفزاً للتأصيل ونتيجة فكر ثقافي مقابل للصادر عن الآخر[160]. فالثقافة تقوم على أساس محورين:

الأول: أنها فعالية داخلية تتمتع بخصوصية النمو والتجدد.

الثاني: فعالية خارجية تحرك صناعة التاريخ للأمة ويتجلى ذلك عن طريق الأوجه السابقة في التعامل مع الآخر من قبيل التبادل والتعارض والتضاد.

إذ إنّ العناية بالفعالية الداخلية والخارجية للثقافة تحدد حالة التعايش والسلام أو المواجهة والصدام بين الحضارات والثقافات، فإن كان فعل الثقافة ونشاطها ايجابياً وبناءً فسينتهي إلى الحوار.

ولكن يتنبأ (صموئيل هانتغتون) بحدوث صراع بين الحضارات وأن

العالم سوف يتعرض إلى انقسامات تختلف عن الانقسامات السابقة التي تقوم على أسس اقتصادية أو سياسية أو جغرافية، وهذه الانقسامات ستكون ثقافية وحضارية بين الحضارات العالمية التي حددها بسبع حضارات هي: **«الكونفوشيوسية، اليابانية، الإسلامية، الهندية، السلافية الأرثوذكسية والأميركية»**، عادّاً أنها مختلفة بفروق حقيقية وأساسية إذ تتمايز باللغة والثقافة والتقاليد والدين، والعلاقات بين الإنسان والخالق، متوقعاً بأن الصدام الحضاري بين الغرب والإسلام هو المحور القادم من الصراع.

إنَّ فكرة الصدام بين الحضارات فكرة أيديولوجية مستقبلية سياسية برغم أن (هانتغتون) لا يقيمها على ذلك الأساس، إلا أن الدول الكبرى كأميركا أخذت وضع تساؤلات لهذا الافتراض بعد تبديد المعسكر السوفيتي ووضع بدائل لنهاية الحرب الباردة، فماذا تكسب أميركا من العالم في ظروف السلم وما هي مصالحها؟ وإذا ما عرفنا أن ما تكسبه أميركا من مبيعات الأسلحة وما يعود إليها من عائدات عرفنا جواب ذلك التساؤل، هو أن مصالحها تتحقق في ظروف الحرب، وأن مقولة الصدام بين الحضارات وجدت في زمن كان البحث فيه مستمراً عن عدو جديد بعد تداعي الاتحاد السوفيتي السابق وتفكيكه[161].

وهكذا الحضارة الغربية لم تعرف السلام في أغلب مراحلها بل كانت تدور في دائرة متكاملة من الصراع، بدءاً من الحروب الصليبية ثم الحملات الاستعمارية والعسكرية مروراً بمحاولتها فرض وجودها وثقافتها على باقي الثقافات الأخرى، فالصراع ما هو إلَّا عبارة عن التضامن لأجل إلغاء الآخر بالوسائل والأساليب الممكنة ليثبت وجود الأنا[162].

ولكن الفكر الإسلامي يدعو إلى خلق جو من التفاهم مع الآخر تمهيداً لالتقاء الحضارات وليس لتصادمها، كما يرمي إلى الأخذ بمنهج جديد للعلاقة مع الآخر، أكثر توجهاً للمستقبل وابتعاداً عن الماضي، كما تعد السمة البارزة في الفكر الإسلامي المعاصر هي اعترافه بالتبادل الذي يعد شكلاً طبيعياً للتنوع وحالة فطرية تؤدي إلى ضرورة الحوار **«إنَّ الاعتراف بالآخرين، واحترام خصوصيات الآخرين، هو الأمر الذي ينتج حالة الحوار بين الثقافات والحضارات والدول والشعوب والمصالح والأديان...»**[163].

فالحضارات إذن تحرث في حقل غير حقل الصدام، وتفاعلها دائم ومستمر وعميق، وهي ليست دوائر مغلقة ومنفصلة للتصادم، فالحوار والصدام يختصان بنزوع ما عند البشر الذين يتثاقفون من معين حضارة من الحضارات، وتكون الحضارة هي الضابط المقوّم في حال امتلائها المعرفي والعملي بجميع مكامن القوة بمعنى الحيوية الفاعلة، وفي حالة الضعف تنهار الحضارة على نفسها وتتآكل عبر الانسلالات التي تنجزها، وليست كلتا الحالتين إلَّا مظهراً من مظاهر الذوبان الذاتي[164].

فإن الإسلام يحاول احتواء جميع الأشياء ضمن مفهوم توحيدي، فمن حيث كونه دين الفطرة يرتكز على عقيدة التوحيد حيث تمثل الإبراهيمية وحدة التعاليم ويمثل الإسلام تجليها وخاتمتيها، وهو بهذا ليس مجرد دين من الأديان بل إنه دين خالص أثبت جميع ما جاء به الأنبياء مدللاً على شموليته وعالميته وبذلك اكتسب القدرة على التأليف، والتركيب، والدمج، والاقتباس من الحضارات الأُخَر، ولا يعني هذا إنه اكتسب مستوى من التماثل الذي هو نقيض التوحيد، إذ لم يكن الإسلام قط قوة تعمل على جعل الأشياء كلها متماثلة، بل كان

يبقي على ملامح الأشياء ومميزاتها الخاصة وصياغتها في وحدة تتآلف مع فلسفته العالمية فهو يتقبّل جميع ما يتوافق وينتظم مع عقيدته التي يتضمنها التوحيد[165].

فالثقافة الدينية تتمثل بما لديها من أسس عقائدية، ويعتمد ثبوت هذه الثقافة وعدم ثبوتها على وفق معياريتها، كذا فإن انفتاح وانغلاق الديانات مرهون بما لديها من تأسيسات فكرية واجتهادية لتقبل الآخر، هذا الأمر يمكن من خلاله مقايسة الأسس الاعتبارية لأي دين على الواقع التطبيقي، وما يؤول إليه من نتائج إيجابية أو سلبية وهذا ما يؤكد على ضرورة اجتهادية الأديان ومعاصرتها للحلقات المفرغة من الثقافة والأسس التطويرية الجديدة، فالحوار الديني والانفتاح على الآخر مبني على انفتاح وانغلاق الثقافة الدينية لأي معتقد كان.

ومن هنا يتبيّن مدى ثبوت الأصول الاعتقادية وتزحزحها على مقدار تأثيرها وتأثرها، ثم إن ضرورة التأثير والتأثر نابعة عن القدرة الاجتهادية في الفروع الثقافية، وظاهرة التفاعل بالنسبة إلى الثقافات الثابتة يتمثل بتأثر الآخر بها وتأثيرها في الآخر، إلا أن مقياس ثبوتها من حيث فهم الذات والآخر يتأثر بمتعلقات ثقافة الآخر ولكن دون الخروج عن الأصل العقيدي لها.

هذه الظاهرة أي (التأثير والتأثر) غير مقننة ولا يحددها إطار معين إلّا من حيث نوعية النص، وهذا يتمحور في مستويات تبعاً للمتغير المتعلق بالحوار، فالحوار الديني على وفق ما يتبناه الدين المعين والحوار في الأدب على وفق مقتضيات الأدب وحوار الفنون على أساس مستلزمات الفن وآليات اشتغاله، وطبيعة الاقتباس المأخوذ منه، فظاهرة التأثير والتأثر بما فيها من مثاقفة غير ملزمة بزمن معين، ولا

إطار معيّن إلّا من حيث الدراسة وطبيعة المتغيرات فيها وكيفية إجراء المقارنة بين ما هو متأثر ومؤثر.

إنَّ انتقال الثقافات بين الحضارات والأمم عن طريق التجارة أو الترجمة أو الصراعات أو التبادلات الثقافية هي الأساس في عملية التأثير والتأثر بين الثقافات.

لذلك فإنَّ ظاهرة الحوار هي المفهوم المشترك في الدراسات المقارنة سواء كان ذلك على وجه تناول العلاقات الخارجية للعمل الفني أو النص دون البنى الداخلية أو معها بلحاظ أوجه الشبه ودرجة الانزياح في الرموز الفنية والإجراءات التحويلية من النص الأصل القائم على التوالد، مما يفضي إلى دراسة البنى الداخلية ومدى تأثير العقيدة على بنائية الشكل والمضمون في العمل الفني.

لذا فالحوار في مجال الثقافة الدينية ليس تبادلاً صوتياً بين شخوص بل هو معرفة متداخلة ومتمازجة بمعناها الشامل بين كل التفاعلات الاشارية بأنواعها ومن الطبيعي أن لا يكون الحوار بمعناه الضيق سوى إحدى صيغ التفاعل اللفظي فهو ليس فقط تبادلاً بصوت يستدعي تحاور الأفراد المتواجهين، ولكن هو كل تبادل وتفاعل كيفما كان نوعه، ولا سيّما فيما يؤثر على النظرة العامة للقالب الشكلي وآليات اشتغال البنية في فن الرسم.

هوامش الفصل الثاني

(1) سورة الأنبياء: (25).

(*) قدم المؤلف الحوار الإسلامي على الحوار المسيحي خلافاً للتسلسل التاريخي بأسبقية المسيحية على الإسلام كدين وذلك على وفق المسوغات الآتية:

1 ـ كون لفظة الحوار والجدل وردت نصاً في القران الكريم.

2 ـ إنَّ مسألة الحوار في الفكر الإسلامي تعتريها ملابسات من حيث التطبيق بالنظرة إلى الآخر، هذا ما وضع التصور نحو الإسلام منظار الشبهة ولكي يثبت هذا المفهوم في الفكر الإسلامي لا بد من وضع الحلول للإشكالات المطروحة.

3 ـ توسيع دائرة الحوار من وجهة نظر المؤلف الإسلامي، وللتمكن من فهم الذات ومن ثَمَّ انفتاحها على الآخر بصورة موضوعية.

(2) سورة الكهف: (34).

(3) سورة المجادلة: (1) .

(**) وردت كلمة (الجدال) في القرآن الكريم في (27) موضعاً.

(4) سورة الكهف: (54) .

(5) مكارم الشيرازي: أمثال القرآن، ت: تحسين البدري، مدرسة الإمام علي y، إيران، 2004، ص327.

(6) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، ط 6، دار الملاك، بيروت، 2001، ص49.

(7) نفسه: ص58 ـ 59 .

(8) سورة الزخرف (57 ـ 59).

(9) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، م. س، ص59.

(10) سورة الأنفال: (5 ـ 6).

(11) سورة الأنعام: (121).

(12) سورة الكهف: (56).

(13) خليل أحمد خليل: جدلية القرآن، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1991، ص22.

(14) سورة النساء (107).

(15) محمد حسين فضل الله: في أفاق الحوار الإسلامي المسيحي، دار الملاك، بيروت، 1998، ص8.

(16) محمد حسين فضل الله: الإسلام وقدرته على التنافس الحضاري، دار الملاك، بيروت، 1999، ص44.

(17) سورة سبأ: (24).

(18) محمد حسين فضل الله، في أفاق الحوار الإسلامي المسيحي، م. س. ص19 ـ 20.

(19) سورة الأنعام: (108).

(20) سورة الأنعام: (108).

(21) محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القرآن، ج7، الاعلمي، بيروت، 1971، ص314.

(22) عبد المفتاح عبد المقصود: الامام علي بن أبي طالب y، ج4، دار مصر للطباعة، ب ت، ص122.

(23) ينظر: أبو منصور الطبرسي: الاحتجاج، ط6، ج1، انتشارات أسوة، إيران، 2005، ص23 ـ 24. الفيض الكاشاني: تفسير الصافي، ط3، ج3، مكتبة الصدر، إيران، 1995، ص163 ـ 164.

(24) محمد البشير الهاشمي: إشكالية حوار الأديان والحضارات، مجلة المنهاج، العدد 33، دار الغدير، بيروت، 2004، ص 53 ـ 54.

(25) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن. م. س، ص52.

(26) سورة الشعراء: (69 ـ 73).

(27) الشيخ نعيم قاسم: العقلنة والواقعية، في، طه مرقاتي: عالمية الإسلام والعولمة، المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية، إيران، 2003، ص272.

(28) سورة البقرة: (258).

(29) الشيخ نعيم قاسم: العقلنة والواقعية، م. س، ص272.

(30) سورة البقرة: (118) .

(31) سورة طه: (24 ـ 35).

(32) ينظر: محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، م. س، ص274.

(*) ينظر: محمود البستاني: الإسلام والفن، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت، 1992، ص122 ـ 142.

(33) سورة الإنسان: (10).

(34) سورة المائدة: (31).

(35) سورة هود: (25 ـ 26).

(36) سورة طه: (17 ـ 21).

(37) سورة آل عمران: (39).

(38) سورة آل عمران: (42).

(*) يسمى (يسوع) وهو تحريف لـ(يوشع) ومعناه المخلص لأنه سبب تخليص الكثيرين من آثامهم، لأنه ـ في اعتقادهم ـ ضحى بنفسه للتكفير عن خطيئة البشر. ينظر: أحمد شلبي: مقارنة الأديان، المسيحية، مكتبة النهضة القاهرة، 1998، ص54.

(**) تكونت في المسيحية مذاهب متعددة أهمها:

1 ـ الكاثوليك: كنيستهم تسمى الكنيسة الكاثوليكية أو الغربية أو اللاتينية أو البطرسية أو الرسولية، ومعنى الكاثوليكية، أي العامة لأنها تدعى أم الكنائس ومعلمتها ولأنها وحدها التي تنشر المسيحية في العالم وسميت غربية أو لاتينية لامتداد نفوذها إلى الغرب اللاتين خاصة في إيطاليا وبلجيكا وفرنسا وأسبانيا والبرتغال ولها أتباع فيما عدا ذلك، وسميت الكنيسة البطرسية أو الرسولية لان أتباعها يدعون أن مؤسسها الأول هو بطرس الرسول كبير الحواريين ورئيسهم والبابوات في روما خلفاؤه، تتبع الكنيسة الكاثوليكية النظام البابوي ويرأسه البابا والكرادلة وهم أصحاب الحق في تنظيم الكنيسة، ويتكون منهم المجمع الكنائسي الذي يصدر إرادات بابوية سامية هي إرادات إلاهية لأن البابا هو تلميذ المسيح الأكبر على الأرض فهو يمثل الله، ومن هنا كانت إرادته لا تقبل الجدل والمناقشة.

2 ـ الارثوذكس: وتسمى كنيستهم، كنيسة الروم الارثوذكسية أو الكنيسة الشرقية أو اليونانية، لان أكثر أتباعهم من الروم الشرقيين ومن البلاد الشرقية كروسيا والبلقان واليونان، كان موقعها الأصلي القسطنطينية وقد فصلت عن الكنيسة الكاثوليكية أيام (ميخائيل كارولاريوس) بطريك القسطنطينية سنة1054م وهي مؤلفة من عدة كنائس.

3 ـ البروتستانت: تسمى كنيستهم الكنيسة الإنجيلية، أي إنها تتبع الإنجيل، وهم لا يدعون فهم الإنجيل دون سواهم ولا تختص طائفة دون أخرى بفهمه، فالكل له الحق في فهمه، فهم يعارضون الكنائس الأُخر التي تعد فهم الإنجيل وقفاً على رجال الكنيسة والتي لا تعد الإنجيل هو المصدر الوحيد للديانة المسيحية بل تضيف إليه الإلهام والتعاليم غير المكتوبة التي يتناولها البابوات الواحد عن الآخر، وتنتشر البروتستانتية في

ألمانيا وإنكلترا، والد نمارك وهولندا وسويسرا والنرويج وأمريكا الشمالية. ينظر: سليمان مظهر: عصر الديانات، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص475 ـ 479. أحمد شلبي: مقارنة الأديان، المسيحية، م. س، ص238 ـ 242 .

(39) سورة آل عمران: (59).

(40) سورة آل عمران: (42).

(41) سورة مريم: (29 ـ 32).

(42) ابن هشام: السيرة النبوية، ط2، ج1، مكتبة مصطفى البابي وأولاده، مصر، 1955، ص336.

(*) ينظر: علي بن الحسين بن شعبة الحراني: تحف العقول عن آل الرسول، مطبعة سلمان الفارسي، إيران، 2005، ص367 ـ 372.

(43) محمد علي التسخيري: القيم والمصالح أساس العلاقات بين المسلمين والمسيحيين، مجلة ثقافتنا، مج1، ع1، 2003، ص40 ـ 41.

(44) سورة آل عمران: (48 ـ 49).

(45) متي 15: (21 ـ 24) كذلك ينظر: متي 10: (5 ـ 6)، أعمال الرسل 15: (28).

(46) سورة الصف: (6).

(*) (برنابا) هو من حواري عيسى y وصاحب الإنجيل الخامس، وتختلف عن جميع الأناجيل في الأمور الآتية: عدم اعتبار المسيح ابن الله ولم يعده إلهاً وإن مسيا أو المسيح المنتظر ليس يسوع y، بل النبي محمد e، وأن المسيح لم يصلب ولكن شبه لهم. للاستزادة ينظر: عبد الحليم عوض الحلي: دين محمد وأمة من بشر بأحمد، مطبعة النور، إيران، 2005، ص385 ـ 462. تامر مير مصطفى: بشائر الأسفار بمحمد وآله الأطهار، الغدير، بيروت، 1998.

(47) ينظر: إنجيل برنابا: ت : خليل سعادة، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1958، (39: 17)، ص59.

(*) ينظر: سورة الحجرات : (10) ـ سورة الروم: (30) ـ سورة آل عمران: (137) ـ سورة محمد: (10).

(48) سيد قطب: العدالة الاجتماعية في الإسلام، ط2، مكتبة مصر، القاهرة، ب ت، ص28 ـ 29.

(49) محمد باقر الصدر: المدرسة القرآنية، دار التعارف، بيروت، 1981، ص193 ـ 198.

(50) سورة آل عمران: (64).

(51) محمد مهدي شمس الدين: المسيحية في المفهوم الثقافي الإسلامي المعاصر، مجلة المنهاج، ع 18، دار الغدير، بيروت، 2000، ص71.

(52) سورة المائدة: (75).

(53) سورة المائدة: (73).

(54) مرقص 12: (28 ـ 36).

(*) ينظر: يوحنا 6: (14) ـ لوقا 33: (34).

(55) لوقا 7: (15 ـ 16) .

(56) العبرانيين 1: (11 ـ 13).

(57) سورة الأنبياء: (104).

(58) سورة إبراهيم: (48).

(59) متي 25: (32).

(60) متي 5: (17).

(61) سورة آل عمران: (3 ـ 4).

(62) سورة المائدة: (48).

(63) الشيخ محمد مهدي شمس الدين: المسيحية في المفهوم الثقافي ألائتلافي المعاصر، م. س، ص63.

(64) محمد الطالبي: عيال الله، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2006، ص218 ـ 219.

(65) سورة البقرة: (195).

(66) سورة البقرة: (237).

(67) سورة آل عمران: (159).

(68) سورة المائدة: (13).

(69) متي 5: (44).

(70) متي 5: (38: 40).

(71) محمد حسين فضل الله: الإسلام والمسيحية بين ذهنية الصراع وحركية اللقاء، دار الملاك، بيروت، 1997، ص21.

(72) سورة النحل: (126).

(73) أبو القاسم العليوي: محورية التسامح في الإسلام، في، طه مرقاتي: عالمية الإسلام والعولمة، المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب، إيران، 2003، ص 217.

(74) متي 28: (19).

(75) ميشال الحايك: المسيح في الإسلام، ط4، دار النهار، بيروت، 1961، ص159.

(76) نفسه: ص159.

(77) محمد مجتهد شبستري: إشكالية التسامح، في: التسامح وجذور اللاتسامح، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص83 ـ 84.

(78) محمود البستاني: الإسلام وعلم الاجتماع، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت،199، ص154.

(79) محمد مهدي شبستري: إشكالية التسامح: التسامح وجذور اللاتسامح، م. س، ص83 .

(80) مصطفى مليكان: مفهوم التسامح، إطلالة على الركائز النظرية، في: التسامح وجذور اللاتسامح. م. س، ص140 ـ 141.

(81) محمد حسين الطباطبائي: مقالات تأسيسية في الفكر الإسلامي، ط3، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، بيروت، 2004، ص249.

(82) غالب الشابندر: أسس أولية لتعزيز الديمقراطية الإسلامية، في مجموعة مؤلفين: الإسلام المعاصر والديمقراطية، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص184.

(83) سورة البقرة: (256).

(84) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، أسباب النزول، عالم الكتب، بيروت، ب ت، ص58.

(85) أبو القاسم الخوئي: البيان في تفسير القرآن، ط4، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1975، 309.

(86) سورة الأنفال: (42).

(87) سورة الإنسان: (3).

(88) سورة آل عمران: (64).

(89) فاضل الصفار: الحرية بين الدين والدولة، ط2، مؤسسة الفكر الإسلامي، بيروت، 2003، ص284.

(90) محمد علي التسخيري، الحوار مع الاخر، المجمع الغربي للتقريب بين المذاهب، إيران، 2003، ص47.

(91) سورة المائدة: (82 ـ 83).

(*) إشارة إلى التبليغات الإسلامية في زمن النبي ﷺ ، لا في زمن الامويين والعباسيين التي حصلت فيها إساءات في التطبيق.

(92) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ط3، دار أحياء الكتب العربية، القاهرة، 1956، ص8.

(93) أحمد شلبي: مقارنة الأديان (الإسلام)، ط12، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997، ص169.

(*) ينظر: أبو عبد الله الصادق: احتجاجات الإمام الصادق وتوحيد المفضل، إعداد فاتن محمد خليل، سليمان زادة، إيران، 2005.

(94) غالب حسن الشابندر: أسس أولية لتعزيز الديمقراطية. م. س. ص186.

(95) سورة الممتحنة : (8).

(96) الشيخ محمد مهدي شمس الدين: المسيحية في المفهوم الثقافي الإسلامي المعاصر، م. س، ص74.

(97) ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ط2، ج17، دار إحياء النهضة العربية، 1963، ص32.

(98) محمد علي التسخيري: العالمية والعولمة وموقف الامة، في: طه مرقاتي: عالمية الإسلام والعولمة: م. س. ص138.

(99) سورة المائدة: (8).

(100) محمد مهدي شمس الدين: المسيحية في المفهوم الثقافي الإسلامي المعاصر، م. س، ص73 ـ 74.

(*) الذمة في اللغة : الامانة والعهد والضمان، وأهل الذمة سموا بذلك لأنهم دخلوا في أمان المسلمين وعهدهم وضمانهم ومنه سمي المعاهد ذمياً لنسبته الى الذمة وهي العهد، ثم أن الذمة وقفت في الشرع موضوعاً للحكم، وقد استعملت في الفقه في باب الجهاد فيما اذ خيّرولي أمر المسلمين أهل الكتاب بين أمور ثلاثة: قبول الإسلام، والمحاربة، وقبول الذمة، فإذا اختار الأخير تحقق عنوان الذمة... وهناك أحكام فقهية حول الموضوع. للاستزادة ينظر: المشكيني: مصطلحات فقهية مطبعة الهادي، إيران، 1957، ص95 ـ 116.

(101) محمد حسين فضل الله: فقه العلاقة مع الاخر بين التعايش والانغلاق، مجلة بينات، العدد 25، 29 آب، 2003.

(102) سورة الممتحنة: (8).

(103) سيد قطب: العدالة الاجتماعية في الإسلام: م. س. ص35 ـ 49.

(104) جهانبخش الثواقب: المواجهة بين الغرب والإسلام، ت: عبد الرحمن الحمداني، دار الغدير، بيروت، 2003، ص100.

(105) اليسكي جورافسكي: الإسلام والمسيحية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص57.

(106) مجتبى الموسوي اللاري: الإسلام والحضارة الغربية، ت: محمد هادي اليوسفي الغروي، مطبعة الهادي، إيران، 1994، ص23.

(107) اليسكي جورافسكي، الإسلام والمسيحية، م. س. ص59.

(108) عبد الله العليان: الفاتيكان بين الاعتذار لليهودي وعدم الاعتذار للعرب والمسلمين، مجلة المنهاج، العدد 26، 2002، ص159.

(109) اليسكي جورافسكي، الإسلام والمسيحية، م. س. ص59 ـ 60.

(110) محمد دسوقي: الفكر الاستشراقي في تاريخه وتقويمه، مؤسسة التوحيد والنشر، إيران، 1996، ص35.

(111) عبد الله العليان: الفاتيكان بين الاعتذار لليهود وعدم الاعتذار للعرب والمسلمين، م. س، ص160.

(112) ينظر: محمد دسوقي: الفكر الاستشراقي، تاريخه وتقويمه، م. س، ص46.

(*) ينظر: ارفن جميل رشك: الاستشراق جنسياً، ت: عدنان حسن، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص53.

(*) نفسه : ص107 و229.

(113) سورة آل عمران (37) .

(114) سورة مريم : (23 ـ 25).

(115) علي الوردي: مهزلة العقل البشري، منشورات ثامن الحجج، إيران، 2006، ص181.

(116) سورة الحج: (39).

(117) ينظر: ابن هشام: السيرة النبوية، ط2، ج3، مطبعة الحلبي وأولاده، مصر، 1955، ص406 .

(118) سورة الأنبياء: (107).

(119) رومه 10: (9).

(120) أعمال الرسل: 4 (12).

(*) الآباتية: دير كاثوليكي يرأسه الاباتي، أي رئيس الدير، تملكت هذه الاديرة المستقلة في القرون الوسطى أراضٍ واسعة مستفيدة من نفوذها السياسي والاقتصادي والديني.

(121) اليسكي جورافسكي: الإسلام والمسيحية، م. س، ص70 ـ 74.

(122) أعمال الرسل 17: (22 ـ 23).

(123) جون لوك: رسالة في التسامح، ت: عبد الرحمن بدوي، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2006، ص13.

(124) اليسكي جورافسكي: الإسلام والمسيحية، م. س، ص74 ـ 79.

(125) جون لوك: رسالة في التسامح، م. س، ص14.

(126) ينظر: حول التعددية الدينية والمذهب البلورالي: محمد لكنهاوزن: الإسلام والتعددية الدينية، ت: مختار الأسدي، مؤسسة الهدى، إيران، 2000. حيدر حب الله : التعددية الدينية نظرة في المذهب البلورالي، مركز الغدير، بيروت، 2001 .

(127) العبرانين1: (1).

(128) محمد مهدي شمس الدين: المسيحية في المفهوم الثقافي الإسلامي المعاصر، م. س، ص82.

(129) محمد الشيرازي: ليالي بيشاور، مؤسسة الأعلى، بيروت، 2002، ص94.

(*) الثقافة ـ الثقف: الحذق في ادراك الشيء وفعله ومنه قيل الرجل ثقيف أي حاذق في إدراك الشيء وفعله ومنه استعير المثاقفة. وتحليلاً للمصطلح في اللغة الاجنبية ومطابقته في الانكليزية والفرنسية لمعنى الزراعة وارتباطه بالمدلول التسلطي وإلغاء الآخرين. واستعمل الرومان الثقافة للدلالة على القانون والأدب والعلوم وقد استعاروا كلمة (culture) اللاتينية للدلالة على الثقافة والتي تعني الزراعة وتحسين الأرض وتهيئتها إلى التعبير عن الواقع الاجتماعي وعطاء الفكر، وفي عصر النهضة الأوربية أصبح اللفظ يطلق على الأدب والفنون، يقول (هنري لاوست) إن الثقافة هي مجموعة الأفكار والعادات الموروثة التي يتكون فيها مبدأ خلقي لأمة ما ويؤمن أصحابها بصحتها وتنشأ منها عقلية خاصة بتلك الأمة تنماز ممّا سواها، ويعرف عالم الاجتماع (تايلور) الثقافة بأنها الكل المركب الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين. ويعرض الكاتب الثقافة الدينية هنا من حيث رؤيتها الشمولية أي بما تعنيه الأديان بالنظرة إلى الخالق الواحد، ﴿وَإِذْ أَوْحَيْتُ إِلَى الْحَوَارِيِّينَ أَنْ آمِنُوا بِي وَبِرَسُولِي قَالُوا آمَنَّا وَاشْهَدْ بِأَنَّنَا مُسْلِمُونَ﴾

(130) محمد رحيم عيوضي: الغزو الثقافي وحوار الحضارات، مجلة المنهاج، ع22، 2001، ص321 ـ 322 .

(131) محمد إبراهيم الفيومي: في الفكر الديني الجاهلي، دار العلم، الكويت، 1980، ص68 ـ 69.

(132) مالك بن نبي: وجهة العالم الإسلامي، دار الفكر، بيروت، ب ت، ص181.

(133) محمد صادق فضل الله: في المراودة الفكرية بن الإسلام والغرب، ط2، دار الأمير، بيروت، 2004، ص34 ـ 36.

(134) الحراني: تحف العقول، م. س، ص321.

(135) محمد رحيم عيوضي: الغزو الثقافي وحوار الحضارات، م. س، ص325 ـ 329.

(136) مونتغمري: فضل الإسلام على الحضارة الغربية، ت: حسين أحمد أمين، دار الشروق، بيروت، 1983، ص26.

(137) رشيدة التريكي: فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص9.

(138) مالك بن بني: شروط النهضة، ت: شاهين ومسغاوي، دار الفكر، دمشق، 1979، ص123.

(139) محمد صادق فضل الله: في المراودة الفكرية بين الإسلام والغرب، ط2، دار الأمير، بيروت، ص109.

(140) روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل: ت: عبد المجيد بارودي، دار الايمان، بيروت، 1983، ص175.

(141) عبد الرزاق هادي: الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر المتبادل، مجلة المنهاج، ع32، 2004، ص69.

(142) عمر جاه: أثر العولمة الثقافي على المجتمع الإسلامي، في، طه مرقاتي: عالمية الإسلام والعولمة، م.س، ص370 ـ 372.

(143) هوبرت ماركوز: العقل والثورة، ت: زكريا إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص270 .

(144) محمد محفوظ: الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص149.

(145) غالب حسن الشابندر: الآخر في القرآن، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص35 ـ 39.

(146) سورة الحج: (17).

(147) سورة الحجرات: (13).

(148) إدريس هاني: تعدد الثقافات وآفاق الحوار الحضاري، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص46 ـ 47.

(149) سورة العنكبوت: (20).

(150) غالب حسن الشابندر: الاخر في القرآن، م. س، ص41 ـ 43.

(151) ميشيل ريتشارد سون: خبرة الثقافة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2005، ص31.

(152) فردنيان دي سوسور: علم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص34.

(153) محمد علي التسخيري: الحوار مع الآخر، المجمع العلمي للتعريب في المذاهب الإسلامية، إيران، 2003، ص46.

(154) محمد الريشهري: الحوار بين الحضارات في الكتاب والسنة، دار الحديث، إيران، 2000، ص45.

(155) القندوزي: ينابيع المودة، ط1، ج2، دار الأسوة، إيران، 1995، ص413.

(156) محمد الريشهري: الحوار بين الحضارات في الكتاب والسنة، م. س، ص46.

(157) المرجع نفسه: ص 21.

(158) عبد الرزاق هادي: الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر، م. س. ص75.

(159) محمد حسين فضل الله: الإسلام وقدرته على التنافس الحضاري، ط1، دار الملاك، بيروت، 1999، ص25.

(160) عبد الرزاق هادي: الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر، م. س، ص79.

(161) محمد حسين فضل الله: حوارات في الفكر والسياسة والاجتماع، دار الملاك، بيروت، 1997، ص292.

(162) أحمد القديدي: الإسلام وصراع الحضارات، كتاب الأمة، ع44، قطر، 1995، ص33.

(163) محمد مهدي شمس الدين: الموقف من العولمة في المجال الثقافي والسياسي، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، ع3، بيروت، 1998، ص61.

(164) محمد صادق فضل الله: في المراودة الفكرية بين الإسلام والغرب، م. س، ص179.

(165) سيد حسين نصر: الإسلام أهدافه وحقائقه، الدار المتحدة، بيروت، 1974، ص30 ـ 35.

الفصل الثالث

العقائد والفن

تمهيد

إذا كان أرسطو قد عرّف الإنسان بأنه (حيوان ناطق)، فقد عرفه بعض الفلاسفة بأنه (حيوان متدين). ولكن ذهب (هيغل) إلى أن الإنسان وحده هو الذي يمكن أن يكون له دين، وأن الحيوانات تفتقر إلى الدين بمقدار ما تفتقر إلى القانون والأخلاق، فالتدين عنصر أساس في تكوين الإنسان، والحس الديني إنما يكمن في أعماق كل قلب بشري، بل هو في صميم ماهية الإنسان.

لذا يكون سلوك الإنسان وليد عقيدته ونتاج تفكيره، فهي التي تملي عليه مواقفه وترسم مسيرته، وتحدد كيفية سلوكه، فقد كشفت التقنيات الأثرية عن وجود التوجيهات والاهتمامات الدينية في عامة أدوار التاريخ وفي جميع الحضارات المختلفة.

وقد تبين أن العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات البشرية على نوعين:

الأول: ما يكون لها جذور في أعماق الفطرة، ويكون التعامل معها من باب الاستجابة لنداء طبيعي و تلبية لحاجة طبيعية واقعية[1].

الثاني: ما ليس له جذور في فطرة الإنسان وعمقه الروحي، بل هو أمر عارض على حياته لأسباب طارئة، مثل الاعتقاد بنحوسة الرقم

(13) والتشاؤم من رؤية الغراب، وما شاكل ذلك، فإنها لا ترجع إلى الفطرة لوجودها في بعض الأقوام دون غيرها وفي بعض الأدوار دون بعض، وحيث إنها لا ترجع إلى توافق العقل ولا كونها ظواهر ترتبط بالفطرة، فيصح إنشاء العلل لها، سواء كانت هذه العلل اجتماعية أم غيرها[2].

فالرابطة الطبيعية بين الإنسان والاعتقاد بالله هي الفطرة المتمثلة بالنفس البشرية، والتدين والانجذاب نحو القوى العليا والخضوع لها، أحد الأبعاد الأربعة في النفس البشرية التي هي عبارة عن (**حب الجمال، حب الخير، حب الصدق وحب التدين**)، وأن هذه الأبعاد متأصلة في طبيعة الإنسان بمعنى أنها تولد معه، ولا تنشأ من تأثير عامل خارجي طارئ ولا تنعدم بفعل العوامل المضادة، فكما لا يصح السؤال عن علة وجود ظاهرة أن (1+1=2) كونها أمراً واقعياً، كذلك لا يصح السؤال عن نشوء التدين وظهور العقيدة في الحياة البشرية، لأن للاعتقاد بالخالق جذوراً فطرية في أعماق الإنسان، والانسياق وراء التدين تلبية طبيعية لنداء باطني نابع من أعماق الوجود الإنساني، يقول (ول ديورانت) «**إن الكاهن لم يخلق الدين خلقاً لكنه استخدمه لإغراضه فقط، كما يستخدم السياسي ما للإنسان من دوافع فطرية وعادات، فلم تنشا العقيدة الدينية من تلفيقات وألاعيب كهنوتية، إنما نشأت من فطرة الإنسان بما فيها من تساؤل لا ينقطع**»[3].

فالاعتقاد البشري يميل ميلاً فطرياً نحو عبادة القوة الواحدة والإيمان بالقداسة، بحسب تعبير عالم الاجتماع الفرنسي (دور كايم) (1858 ـ 1917)، أو الإيمان بالغيب بحسب التعبير القرآني، والدليل على فطرية ذلك التوجه هو دوام ذلك الشعور وشموليته لجميع الأفراد وبجميع الأزمان، فليس ثمة أمة عاشت بلا دين ولا عبادة.

لهذا لا يمكن الوقوف على مسوغات نظرية الخوف والجهل في نشوء الاعتقاد بالله، لكونها تعلل ذلك بأن الإنسان البدائي، عندما واجه الحوادث الطبيعية كالزلازل والسيول وغيرها، ولم يعرف عللها لجأ إلى جهله في اختراع فاعل لها، وعدّه العلة الوحيدة لكل شيء، وكلمّا تكامل فكرياً واستطاع من خلال اكتشافاته وتحليلاته أن يقف على السبب الطبيعي المادي لكل حادثة، أسند كل ظاهرة إلى عاملها الطبيعي، وهكذا كان الاعتقاد بوجود الإله وليد الجهل بأسباب الحوادث الكونية، ولكن ليس من المعقول أنَّ دافع الخوف والجهل باعثان لمثل هذا الاعتقاد، ومنشأ بيّن لحركة كبيرة وشاملة في جميع ادوار التاريخ، فمن الواضح أن الإنسان عندما وقف على جهله بأسباب الحوادث، صار ذلك موجباً لتحرّك قواه العقلية باتجاه البحث عن سببها، فتصورّت سبباً لها بغض النظر عمّا إذا كان الذي توصلت إليه وتصورته من السبب صحيحاً أو خطأً. فالجهل لم يكن وراء ابتداع فكرة الإله، بل كان أرضية مساعدة لأن ينشّط العقل البشري ليتحرك باتجاه كشف الأسباب[4]. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نرفض كلياً، بأن الأساطير هي أصل الدين، كما لا يمكننا أن نتقبل ذلك بالكلية، لأن العقائد المبكرة قد تلبسّت بالأساطير، فليس من السهل أن نرفض

القول بالعلاقة بين الأسطورة والعقيدة، وكذا لا يسهل من جهة أخرى أن نطابق بين الأسطورة والعقيدة في كل شيء، لأن العقيدة قد تحتوي الأسطورة ولكن الأسطورة لا تحتويها[5].

وبذلك تتشكل الصورة الفنية كظاهرة كونية قديمة قدم التاريخ، لها أبعادها الدينية والفلسفية والاجتماعية، منذ أن شعر الإنسان القديم بأن حياته ترتبط بقوى عليا، تلك الفترة التي تعبّر عن المجهول الغامض، وليس ثمة ما يحفز الإنسان القديم إلى تأويل العالم المثالي، تأويلاً إنسانياً كالذي يحاوله في اتخاذ مواقف تتعارض أو تتوافق بين ما هو طبيعي وخارق، وعبادي ومقدس، وواقعي ومثالي، على نحو تنتظم فيه علاقات البشر بعضهم ببعض، وعلاقاتهم جميعاً بقوى عليا ترمز إلى الإله وصوره المتعددة عن طريق الفن، وما يتصل به من نتاجات عبر اتصال أو امتزاج العقيدة الدينية بالفكر، فَنُحِت للقوى الخارقة أصناماً من العظام والحجارة والطين، ووضعت الصيغ الأولى للشعائر والمراسيم لعبادة تلك الآلهة.

وتنسحب كل المعطيات التصويرية للدين على الفن في كل الحضارات، إذ إنَّ ما وصل إلينا من فنون وآثار، تشكل صوراً تقوم على السعي لاكتشاف الأسباب والمسببات وراء الظواهر الخارقة، فتكون كما لو أنها طقوس دينية أو إشارات سحرية، تشكل رموزاً أو آلهة لتقديسها واللجوء إليها، وهذا ما يفضي إلى دراسة الفكر التأملي والحوار الذاتي للإنسان القديم، والكيفية التي توصل إليها في صياغة فكرة الإله عن طريق تمثلاته في الفن، وماهية النتائج العقائدية اتجاه فكرة ذلك التمثل من خلال الشرائع السماوية.

أولاً: تمثلات الفن في الحوار الذاتي

1 ـ العراق القديم

عند الاطلاع على بواكير حضارة بلاد وادي الرافدين، نجد أن إنسان تلك الحضارة وصلت به الحاجة إلي الدين، رغبة منه في جعل حياته آمنة من خلال وجود كائن أعلى، متخذاً لنفسه ولما يتصوره عدة أسباب ومسببات، مرجعيتها عائدة إلى ذلك الأنموذج، فقد خلق إنسان العراق القديم أساطير وقصصاً تتحدث عن أصل الخليقة، وأصل الوجود والآلهة والقوى الخفية، وهذا ما يعكس شغفه في البحث عن أصل الأشياء ومحاولته لفهم أسرار الكون. فكان الحافز الأول لأفعال الإنسان في العراق القديم، اعتقاده الجازم بأن الإلوهية حالة طبيعية، وأنها مرتبطة بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً...، وأن الفكر الأسطوري مستمد من وعي مستمر بالعلاقة النابضة بين الإنسان وعالم الظواهر(6).

إذ ظهر من بين السومريين من يفكّر في كيفية نشوء الكون والخليقة وأصل الوجود، مصوغة في ملاحم وأساطير شعرية، دوّنت بالخط المسماري على رقم الطين، وأهم ما في تلك المعتقدات وجود مجموعة من الآلهة تنظم شؤون الكون والحياة(7).

واستطاعت الأسطورة بوصفها نصاً فكرياً ودينياً، من تحويل الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية إلى منظومات رمزية لها مداليل واقعية، ذلك لأن الأسطورة غير قادرة على صياغة عناصر الخطاب الأسطوري، بعيداً عن الرموز والإيحاءات المجازية، إذ إنَّ فيها مادة غنية ترسم ملامح التفكير الإنساني القديم الذي أفرزها، وتقدّم من ثَمَّ ـ جوانب مختلفة من التصورات المثولوجية التي تعود إلى ثقافات شعوب الحضارات

القديمة في العراق[8]. ولعل أول ما ينبثق من ظاهرة التدين عند الإنسان منذ القدم، هو سعيه نحو جعل الحياة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموجود أعلى في هذا الكون، وقد عبر عنه إنسان العراق القديم، طوراً بتلك الكائنات الاسطورية التي توهمها وصاغ أشكالها وذواتها من عناصر الحياة الأكثر رهبة وجاذبية، أو منهما معاً، وطوراً أخر بالآلهة المتعددة التي تصورها أيضاً، من خلال اتصاله ومعايشته لأقوى المظاهر الكونية.

لقد وجد الإنسان العراقي القديم عوناً في مواجهته للطبيعة، هذا العون تمثل في الفن الذي ساعد الإنسان على إخضاع الطبيعة، بمعنى أن الإنسان وظّف الفن لتنمية القوة بإزاء الطبيعة، والفن كموقف معرفي لم يكن وظيفة جمالية، بقدر ما كان أداةً وسلاحاً سحرياً في صراعه من أجل البقاء[9]. لأن المكونات الفكرية للإنسان الرافديني، قد ولدت كرد فعل على وفق معادلة الصراع بين الإنسان والطبيعة، مما أدى إلى خلق موازنة بين الإحساس الداخلي الذاتي وعالم التجربة الخارجي، فمهمة الفن تأشير تلك الموازنة، فضلاً عن أثره الاجتماعي، ذلك أن إنسان العراق القديم قد عدَّ الفن على قدر من الأهمية، بحيث صار نشاطاً اجتماعياً يتمحور في العلاقات والبنى الذهنية المشتركة وارتباطها بقيمها التعبيرية الرمزية[10].

فقد جُسدت الآلهة برموز تصاحبهم في حلهم وترحالهم، ليحافظوا من خلالها على الامتداد المقدس من الداخل إلى حيث يكمن السر فيه، أنها تعددية الأسباب المرئية التي اختزلت إلى اله مرئي ملموس[11].

ولم يكن تصور الإنسان للآلهة المجسمة خالصاً، وإنما مشوباً بمعتقدات أخرى تحقق ارتباطه بها على وجه من الوجوه، فقد تصور إنسان العراق القديم نفسه بأنه يشاطر الوجود الإلهي، وأن قدراً من دم الآلهة تخالط دمه، واسقط ذلك على أشخاص بعينهم، تمثلت فيهم صفات القوة والعظمة من ملوك وأبطال، وربما كان للآلهة (تموز) أثر كبير في تحقيق التقارب بين ما هو إلهي وما هو بشري[12].

ولعل شخصية أسطورية مثل شخصية كلكامش، تعد مثالاً واضحاً لتمثيل البطولة والقوة، كما ورد في الملحمة التي سميت باسمه والمقطع الآتي، يبين الوصف غير العادي للبطل كلكامش:

«هو الذي رأى كل شيء إلى تخوم الدنيا

هو الذي عرف كل شيء وتضلع بكل شيء

بعد أن خلق كلكامش

كمّل الإله القدير هيئته»[13].

هذا الخطاب الأسطوري يعبّر عن الصلة الوثيقة بين الأسطوري والمقدس، وكذلك العلاقة التي تربط الأسطورة بالحياة في الفكر العراقي القديم. لقد أقبلت الذهنية الرافدينية على فكرة التمثال، كونها وجدت جوهر التمثال وسيلة لبلوغ المغيّب من القوى الروحية، هذا النوع من الكشف تبثه أشكال رمزية، تحقق لعقيدتها الفكرية اكتشاف الأشكال المثالية الرمزية لملوكها وآلهتها في أنظمة النحت، لذا فإن صلة التشبيه والتشخيص بين التماثيل ومضامينها، أمكن الاستعاضة عنها بصلة روحية هي صلة الرمز، إذ تتسامى المدلولات فوق الفردية لظاهرات الطبيعة، ذلك أن تظاهر العيني في التماثيل

متحقق بوساطة محض صورة يعدها حدس الفن فقط، وهو مفهوم يخرج بالمادي إلى حيز مثالي رفيع بقوة المعتقد[14].

لقد كانت فكرة العراقي القديم في المطابقة بين ماهو بشري وإلهي، عن طريق الشكل متأتية من خلال فرضيتهم، بأن الكون كبير ونظامه متعدد، فلا بد للكائنات الحية المشرفة على الكون أن تكون أقوى وخالدة، والذي يدعى كل منهم (dingir) يعني آله[15].

وفي مدة الانبعاث السومري الأكدي (2112 ـ 2004 ق.م)، أصبحت المسلة بعد التمثال المجسم الأداة التي يستطيعون من خلالها تصوير فروض الطاعة والتقديس للآلهة، ففي الوقت الذي كان فيه التمثال المجسم ينصب للصلاة، فإن الموضوع الرئيس للمسلة هو عرض مصور للصلوات المقدمة للآلهة، ومسلة (اورنمو) تشير لذلك، فهي توضح مثول الملك أمام كبير الآلهة، وفي أعلى المسلة يبدو رمز الإله (سين)، وفي الشريط الثاني يبدو مشهد صب الماء المقدس على شجرة الحياة أمام الإله (آنو)، الذي يقوم بتسليم الحلقة والصولجان لذلك الملك. واستمرت العقائد الدينية إلى عهد الإمبراطورية البابلية (2004 ـ 1595 ق. م) على ما كانت عليه في العصور السابقة، إذ كان لكل مدينة آله يجمعها ثم إن لكل قرية ولكل جماعة ولكل أسرة إلهاً، وعندما استقر الأمر لحمورابي، جعل من الإله (مردوخ) معبود مدينة بابل وسيد الآلهة، لذلك أُلفت القصص والروايات حول هذا الإله وأبرزها قصة الخليقة البابلية[16]. برغم تعدد الآلهة في المدينة الواحدة، إلّا أن مركزية الإله الواحد بدت ذا أثر فاعل في مشاركات ألوهية أخرى، وكان على رأس التعددية الإلهية الثالوث المكون من (انو= السماء)، (انليل= الأرض)، (ايا= الماء)[17].

لقد كان فعل الفن في العراق القديم، يتمثل بالقصدية الواقعية والمستندة إلى الفعل العاطفي، بحيث أنها لم تلتفت إلى واقعية الشكل في الوقت، الذي يعمل الانفعال العاطفي التخيلي فعله في إرساء قواعد الذات الإنسانية ومشكلاتها، نعم إن الهدف من ذلك ليس الوصول إلى قيمة جمالية، قدر ما هو تحاور بين ما هو حسي وحدسي، وصولاً إلى الحقيقة وإعطاء أجوبة للقيم المجردة التي ترتفع عما هو مرئي، ومن هنا أصبح الفن فكرة ذهنية عند الإنسان الرافديني، **«فلم تكن رؤية الوقائع على أنها حالة مستقرة من التجانس التام، بل حالة من المواجهة تحتاج إلى صيغ من التحايل لإقناع النفس بالشعائر السحرية»**[18]، إذ إنَّ الفكر الرافديني يمتاز برؤية واقعية، أفضت إلى تصور مثيولوجي ثنائي القيمة، فالخلق لم ينشأ أحادي الوجود بقدر ما نشأ من نظرة واقعية، إلَّا أن الفكر الإنساني ناتج عن الوحدة بين الذكر والأنثى، فهي رمزياً العماء أو السديم الأول الذي تشكل منه الآلهة، ومن هذه الفكرة طرح الوجود الإنساني المزدوج في أعضاء جنسية (المخنث)، كما أن الصورة المتخيلة لم تبعدنا عن تصور رجال مزودين بجناحين أو أربعة أجنحة أو آخرين لهم قوائم وقرون ماعز وأحيانا حوافر خيل[19]، كما في الشكل(23).

ومن هنا كان الفن الرافديني يقع ضمن محورين، الأول: الناحية التعبيرية والرؤية التخيلية للذات، وهذا ما يمثل المضمون في الأعمال النحتية، إذ إنَّ الذات تسقط مقولاتها وتساؤلاتها على الموضوع لتعبّر عن متغيرات العالم، فتؤسس مساراً جدلياً بين الذات والموضوع بغية الوصول إلى حالة من الاسترضاء المخادع للشعور الديني، من حيث عمل الطقوس والمراسيم التعبدية، وهذا ما جعل المنحوتات السومرية

ذات قيمة تعبيرية من حيث تشكّل الأشكال النحتية المختزلة، والذي يمثل البعد الثاني في بنائية العمل الفني الديني عند العراقي القديم، فما برح للشكل أن يكون معبّراً ومختزلاً، إلا من حيث إسقاط نشاط المضمون الديني عليه، إنها الفكرة القديمة نحو تخيل المطلق والتأمل في المعبود بما هو مرئي إلى حيثية عدم الرؤية، فالمهم لدى المتعبد الرافديني قهر المادة لمحاكاة ما هو أزلي ومجرد. وهذا ما يشير إلى المثالية وإضفاء الروحية على الواقع، فقد سبق للدين أن صاغ بصيغة فعّالة الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين، الملهم والرئيس له بل المصدر الوحيد لإلهامه، فمن النادر أن نجد في العراق القديم عملاً فنياً لا يكوّن مادة دينية[20].

لهذا كانت الأشكال الإنسانية للمعبود في التمثل السومري والإكدي والبابلي والآشوري، أقرب إلى الأشكال المفترضة منها إلى الواقعية، إذ إن الصورة الممثلة للمثال وممن تعالت مقاماتهم الدنيوية، كانت تمثَّل بأشكال مجردة بغية الانتقال من خلالها من الشكل الواقعي إلى جوهره[21].

وهكذا يتغير إدراك العالم الخارجي على وفق المواقف الذاتية للإنسان، بفعل توجهات الأفكار والعواطف، التي ساعدت من خلال الفن على تحقيق الاطمئنان النفسي لوجود الإنسان، بإزاء ظواهر متعددة والتي جعلت من تعدديتها تعدد الآلهة في العراق القديم[22].

وبذلك يتضح أن إنسان العراق القديم، اعتقد اعتقاداً جازماً بأن الإلوهية حالة متجسدة في الطبيعة، كون الطبيعة تشكل الوحدة التي تنتمي إليها الإلهة (اله السماء، وإله الأرض، وإله المطر،...). وهذا ما تشكل من خلال العناصر الفكرية التي جاءت بها الأساطير الرافدينية،

التي تقودنا إلى تفسير المعتقدات الأسطورية، التي تبين بأن هناك علاقة بين الإله والإنسان، إذ تمتعت الآلهة بوظائف بشرية وإلهية، ومارست ما تعارف عليه الإنسان واختلفت عنه بالخلود، إنَّ بنائية المنحوتات الرافدينية تعكس الصلة في تمثل الفن مع الدين، من خلال النحت المجسم والبارز والأختام الاسطوانية، برغم التعددية الذهنية في الفكر العراقي القديم إلَّا أن فكرة التوحيد الوثني، كانت فاعلة عند (حمورابي) باتخاذه الإله (مردوخ) الإله الواحد لجميع الآلهة.

2 ـ الحضارة المصرية

تشترك الحضارة المصرية القديمة في رؤيتها الثنائية للحسي والروحي، شأنها شأن حضارة وادي الرافدين لوضع الحلول للتساؤلات الإنسانية، وجعل الحياة ترتبط دينيا بموجودات خالدة وأزلية، وبعلاقة تعبدية بين الإنسان والقوى الغيبية فإن **«هناك عاملا مشتركا غامضا بين عقلية شعبي هذين البلدين اللذين لا تربطهما أية رابطة من الناحية الانثروبولوجية»**[23].

فبعد اندماج القرى الزراعية مع بعضها وتشكّل الدولة بمفهومها الديني والسياسي تطورت البنية الذهنية للإنسان المصري القديم، فكان لابد من إيجاد منفذ جديد ومباشر للعلاقة مع التطورات التاريخية والدينية والأسطورية الحاصلة في الواقع اليومي عند المصريين، وذلك من خلال إعادة تشكّل الرموز الأسطورية ذات الدلالة الفكرية المتناظرة مع معناها الواقعي كشكل من أشكال المحاكاة التي يشتغل عليها الفن المصري، اهتماماً بما هو موضوعي من جهة وارتباطا بما هو ديني مقدس من جهة أخرى، لذلك كانت الأسطورة في الفكر المصري

القديم متحولة من أبعاد الأنا والذاتية إلى اتخاذ الحجم الكوني والشمولي، إذ تكتسب مؤشرات أكثر تعقيدا لتصبح رموزا ودلالات ثقافية[24].

ومن هنا تبدو المزاوجة بين الفكر الأسطوري والعقائد والطقوس بوصفها إشارات تصيغ وتبلور المجال الديني للإنسان المصري القديم، إذ إنَّ ممارسة الطقوس بمثابة تمثلات روحية على أساس الفعل الإنساني المباشر، أو عن طريق التصوير، وهذا ما يسوّغ الصراع الوجودي من خلال الأشياء الحاملة للرمز، وفي ضوء ذلك فإن الأسطورة المصرية وإن بدت في مظهرها أنها خيال، فقد حملت في باطنها تعبيراً عما يضطرب في النفوس من رأي وفكر وتجربة في خضم الكون الصاخب الذي عاشه الإنسان المصري تجاه القوى المختلفة، فأخذ يتمثل تلك القوى بما يمليه عليه خياله[25]، ذلك الخيال الذي افترض أن الإنسان خلق على صورة الآلهة لغرض فيه ومصلحة عليا، لكي يحيا هذا الإنسان هو والمخلوقات الأُخر في حيز محصور بين قدر السماء المقلوب، وطبق الأرض الطافي على الماء في حيز محدود[26].

لقد قسّم الإنسان المصري القديم القوى الطبيعية إلى خيّرة وشريرة وأخذ يتقرب إليها ويعبدها ويقيم لها المعابد، ولمّا كانت فكرة الديانة المصرية قبل كل شيء مجموعة محددة من المعتقدات ترتبط بعضها ببعض برباط وثيق وتنسجم مع فكرة أساسية عن الإله عُدَّ الإيمان التام بهذه العقيدة في نصها وروحها بمثابة اعتناق لهذه الديانة. إذ كان للفرعون (الملك) الحق في تمثيل الالهة ضمن مفهوم اجتماعي، فهو يجسد شخص الإله وإن المصريين يعتقدون بخلوده، وما موته إلّا

صعوده إلى السماء، لهذا بقي الإله ممثلا بأشخاص الفراعنة على التوالي[27]، فالفرعون هو الإله وليس ممثلا له، في حين أن العراقيين القدماء كانوا يعتقدون أن الملكية هبطت من السماء، وأن ملوكهم أعلنوا بأنَّ الآلهة اختارتهم وأنهم يمثلونهم في الطقوس والعبادات[28].

فالملك هو الكائن الأوحد بجميع الآلهة، ولكن يستحيل عليه أن يقوم بوظيفته كل يوم وفي كل معبد، فلا بد من توكيل البعض لهذا العمل، فالكاهن يعمل نيابة عن الملك وليس هو الملك، فهو موكّلٌ عن طبيعة الكائن الآخر لا مشارك فيها، فالذين يعملون في مكان شخص آخر يشاطرونه شخصيته إلى حد ما، وحسبنا تجمّع قبور أعضاء الحاشية في المملكة القديمة حول هرم فرعون، دليلاً على رغبتهم في مشاطرته مجده الإلهي، فهم يتحدون به في الجوهر، وهذا الاتحاد بعضه مكتسب والآخر ضمني، فبين الإله والإنسان ينعدم ذلك الحد الفاصل الذي نستطيع أن نقول عنه: هنا يتغير الجوهر من الإلهي الما فوقي الخالد إلى الدنيوي الفاني[29].

لقد فهم المصريون أن الإله شيء خطير في الكون، وهو يتسع الشيء الكثير بقدرة غير محسوسة، إلّا أن مفهوم المكان حيّز هذا الإله من خلال الهياكل والمعابد، ومن هنا كان الفن رابطاً بين المرئي وغير المرئي، برغم أنَّهم يشيرون إلى عدم محسوسية الإله، إلّا انه يتجلى في المحسوس في أحيان معينة عن طريق الأجساد التي يحل فيها، ف **«ليس الصنم اله إن هو إلّا وسيلة من الحجر أو الخشب أو المعدن يتيح له المثول للعيان»**[30].

وهذا ناتج عن البعد الحاصل بين الإنسان وخالقه، لذلك نظر

المصري القديم إلى ما هو بجواره، بل إلى ما هو اقرب من الإلهة إليه، فاتجه إلى الحيوان بنظرة المعبود فعبد التمساح والبقرة وابن آوى...[31].

بمنظار أن الإله الخالق غاب عن الإلهة الأخرى وصنع أجسادهم وفق رضاهم، فدخلت الآلهة أجسادهم من كل نوع من الخشب والحجر والجبس واتخذوا لأنفسهم أشكالاً، وإنما هذه التماثيل هُيئت لتكون أمكنة يتخذون فيها شكلاً تراه العين، وعلى هذا النحو قد يرتاح الإله آمون، حين يأوي إلى تمثال في شكل إنسان أو كبش أُنتُقِي خصيصاً له، ولكنه يبقى على ذاته ولا يماثل الشكل، غير أنه يتقمص في كل مرة شكلاً يختلف باختلاف الغاية من ظهوره[32].

ومن هنا كان الفن أداة تحوّل الروحي إلى مادي وعياني، ولذلك كان التمثال مقدساً من خلال إضفاء قدسية المحلول فيه، و تبقى هذه القدسية دائمة لعدم إدراك زمانية حلول الروح الإلهية فيه، لذا فالتماثيل مقدسة على الدوام لكونها نائبة عن الآلهة، بل هي الآلهة على وفق ما تقتضيه العبادة.

ولم يكن الفن المصري من وحي الدين فحسب، وإنما إلى جانب ذلك كان فناً ملكياً يخضع لنظام الحكم الفرعوني، ويخضع كذلك للقواعد التي تفترضها الكهانة، ولم يكن الملوك الذين وحدّوا شتى أنحاء مصر: الدلتا ومصر العليا، يعدّون رؤساء الدولة فحسب، وإنما فوق ذلك مخلوقات إلهية تنحدر من الإله (حورس)، وكان هؤلاء الملوك يهيمنون على الحياة الاقتصادية والإدارة العامة ويتمتعون مع ذلك بكامل سيادتهم في داخل المعابد[33].

فتولد من ذلك شعور المصريين القدماء بالحاجة إلى المعابد وبصورة ضخمة لإضفاء الشعور بالعظمة والجلالة لآلهتهم وملوكهم، فاستعاروا أشكالاً معمارية تخضع لمقاييس الهندسة الدقيقة، وقد عنوا باختيار المكان الذي يقام عليه البناء المعماري، فالهرم مثلاً يكون قريباً من العاصمة والنيل وأرضه خالية من الشقوق والعيوب ويكون ذلك بإشراف الملك[34]. ونتيجة لتلك الأبنية الضخمة كانت الآلهة والملوك وأصحاب القبور تصّور بقامات أعلى من سواهم من الناس.

لقد كان للفن في مصر القديمة أثراً في تكريس فلسفة المصريين حول فكرة (الخلود والموت)، ففي الوقت الذي كان فيه الفن في بلاد الرافدين، يشير إلى الإنسان على هذه الأرض وكيانه فيها وبقائه عليها، كان الفن في مصر يتصل بالموتى والعالم الآخر، فيما كان هذا الأمر بعيداً عن أذهان العراقيين القدامى، لذلك كان الغرض عند الفنان المصري تحقيق الفكرة الدينية للتمثال، وفي ضوء ذلك كان يبدو وهو ساكن وجامد وليس فيه حركة، هذه السمات حددتها طبيعة الفكر الديني في ذلك الوقت، لأن التمثال كان يوضع في المقابر المظلمة، لذا كان الفن المصري القديم أقرب إلى الواقع، لأنه يريد الصورة المرئية لا الصورة التي تنطبع في خياله[35].

من هذه الرؤية اتخذ الفن المصري القديم وظيفة التعبير عن القيم المجردة الدينية خالقاً آثاراً خالدة للأشخاص والأحداث بهدف ديني، من خلال الأجواء المناسبة للطقوس الدينية، هذا التعبير متأتٍ من طبيعة فلسفة الخلق عند المصريين، التي هي الحد الفاصل بين الفوضى والنظام وهو ما يسمى بهندسة الكون التي قال بها افلاطون فيما بعد[36].

لقد عبد المصريون القدماء الكثير من الآلهة وبأشكال مختلفة وصفات مختلفة على وفق رؤيتهم للواقع وبناءً على ما يتماشى مع معتقداتهم الدينية.

إلَّا أن سمات الفكر التوحيدي ظهرت وبدت واضحة بعمل (أمنحتب الرابع) والملقب بـ(اخناتون) على محو الصور وإزالة التماثيل من المعابد آمراً بعبادة اله واحد ذي مظهرين: الشمس في السماء والملك على وجه الأرض، فيقول مخاطباً الشمس ويسميه (آتون) أي القوة الكامنة في الشمس:

أنت الواحد الاحد لا شريك لك.

يا إله الشمس يا من لا شبيه له.

أنت تملأ الارض بحبك.

أيها الإله المعبود

الذي صنع نفسه بنفسه

الذي صنع الأرض وخلق ما عليها

وأكثر مخلوقاتك التي نجهلها

أنت الإله الواحد لا شريك لك[37].

فقد اقتبس المصريون القدماء الأوائل عقيدة التوحيد من الرسل لاسيما النبي (إدريس)[*] عليه السلام وكان المصريون يسمون الإله الواحد (آتوم) ـ فهو أصل كل شيء ـ وله معنى ظاهري وهو (آتون الذري) وهو (رع) في العطاء ـ و(آمون) في بروزه كالشمس، ثم كان (لاتوم) ـ اشتقاقات حتى صارت الوحدانية ثالوثاً ثم تاسوعاً[38].

إنَّ الإنسان المصري القديم سعى من خلال تعددية الآلهة إلى ربط جوانب حياته بكائنات عليا وسامية في إطار سعيه إلى معرفة ماهية الكون، معتقداً بأن الإلوهية حالة متجسدة في الطبيعة، وأنها مرتبطة بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً، وفي خضم الحياة التي عاشها المصري القديم أسيراً لقوى مختلفة، أخذ يمثل تلك القوى بما يمليه عليه خياله فهو يدين لها ويقدسها سواء أكانت إنساناً أم حيواناً، فكان الفن المصري مرآة لحقيقة التفكير الديني الذاتي وتمثلاته للواقع العيني الخارجي إضافة للتساؤلات المطروحة عند المصري حول حقيقة الخلود والموت، وهذا ما أضفى تأثيراً واضحاً من حيث المعتقد والأثر الفني على الحضارة الإغريقية.

2 ـ الحضارة الإغريقية والرومانية

ثمة تشابه كبير بين تصور مجتمع الإلهة عند شعوب بلاد الرافدين ومصر القديمة وتصوره عند اليونانيين القدماء، فقد ألهوا القوى الطبيعة الظاهرة، ووضعوا الإنسان في منزلة أقرب إلى الآلهة مما وضعه المصريون والعراقيون القدماء، وربما كان لـ(هوميروس Homer)[*] و(هزيود Hesiode)[**] المبادرة الأولى في رسم صورة الالهة اليونانية على شاكلة الانسان، وجعلها أقرب إلى البشر، فالإله (زوس أو زيوس) كبير الآلهة في الأساطير اليونانية اكتسب أهمية متميزة عندما اتجهت شعوب المدن اليونانية نحو تصور موحد تمثل في سلالة إلهية جامعة، إذ أسهم كل من هوميروس وهزيود في إعطائه الشكل النهائي الذي عرف به رباً للأرباب، فيما صوراه به من صفات بين البشري والإلهي[39]. فقد كان أبوه (كرونوسل) يبتلع أبناءه لكن زوجته (ريا) أنقذت زيوس الذي قاد الإلهة والناس، وكانت غرامياته كثيرة، فقد ولد

له من زوجاته الإلهيات أبناء عديدون منهم: (أثينا، آريس، أبولون وأرتميس)، كما أنجب من زوجاته البشريات عدداً من الأبطال وأنصاف الآلهة، وكذلك كان فيما بعد الإله (جوبتير Jupiter) وعُدّ كبير الآلهة الرومان وممثل وحدة الدولة الرومانية، وكان ينسجم في الأباطرة الذين كانوا يأخذون بعض القابه تقوية لسلطانهم، مما يذكر بالملوك في الحضارات السومرية والإكدية والبابلية[40].

لقد عبد الإغريق آلهة شتى كان بعضها ذكوراً والآخر إناثاً، متخيلين إن جماعة الآلهة أسرة ارتبط أفرادها فيما بينهم برباط المودة واتصلوا بأسباب القرابة، وكان الإغريق، يقيمون في كل عام احتفالاً كبيراً على قمة جبل الاوليمب، إذ يرفعون قرابينهم إلى كبير الآلهة (زيوس) الذي يتولى تصريف الكون ولا يستأثر لنفسه بالرأي بل تشترك فيه الربة الزوجة (هيرا)[41].

إنَّ الرباط الديني كان عاملاً في التفرقة بين اليونانيين بقدر كونه عاملاً في وحدتهم فقد كان من وراء عبادته آلهة الاوليمب عبادة أقوى منها للآلهة وللقوى التي تدين بالطاعة (لزيوس)، وكانت النزعة الانفصالية القبلية والسياسية تغذي الشرك وتجعل التوحيد مستحيلاً، فقد كان لكل أسرة في أيام اليونان القديمة إلهٌ خاصٌ توقد له في البيت النار التي لا تنطفئ ويقرب له القربان من الطعام والخمر قبل كل وجبة، وكان هذا الاقتسام المقدس للطعام بين الآدميين والآلهة من الأعمال الدينية[42]، التي تمثلت فيها الآلهة بالمذهب الإنساني كما يرى (براتراندرسل) حتى إنها لا تتصور الآلهة إلّا في صورة البشر بكل أهوائها ونقائضها، ولا تختلف عن البشر إلّا فيما تتمتع به من قوة خارقة للطبيعة البشرية وقدرة على الخلود، إذ إنهم يمثلون الآلهة بتماثيل آدمية كون

هذه الحضارة مرتبطة بالروح (الابولونية) نسبة إلى الإله أبولو الذي يمثل الروح اليونانية الصادقة، وأيضاً بالروح (الديونيزوسية) نسبة إلى الإله ديونيزوس الذي تبنى روح الاختلاط والفوضى، إذ إن هذه الروح كانت مرتبطة باللحظة الحاضرة، لا تعرف الماضي ومرتبطة بالجسم بوصفه حاضراً في المكان وعلى هذا الأساس فإنها لا تعرف الماضي ومن ثَمَّ لا تستطيع الترجمة لحياة الأشخاص، ومن هنا ركز على تمثيل الآلهة في جسم الإنسان[43].

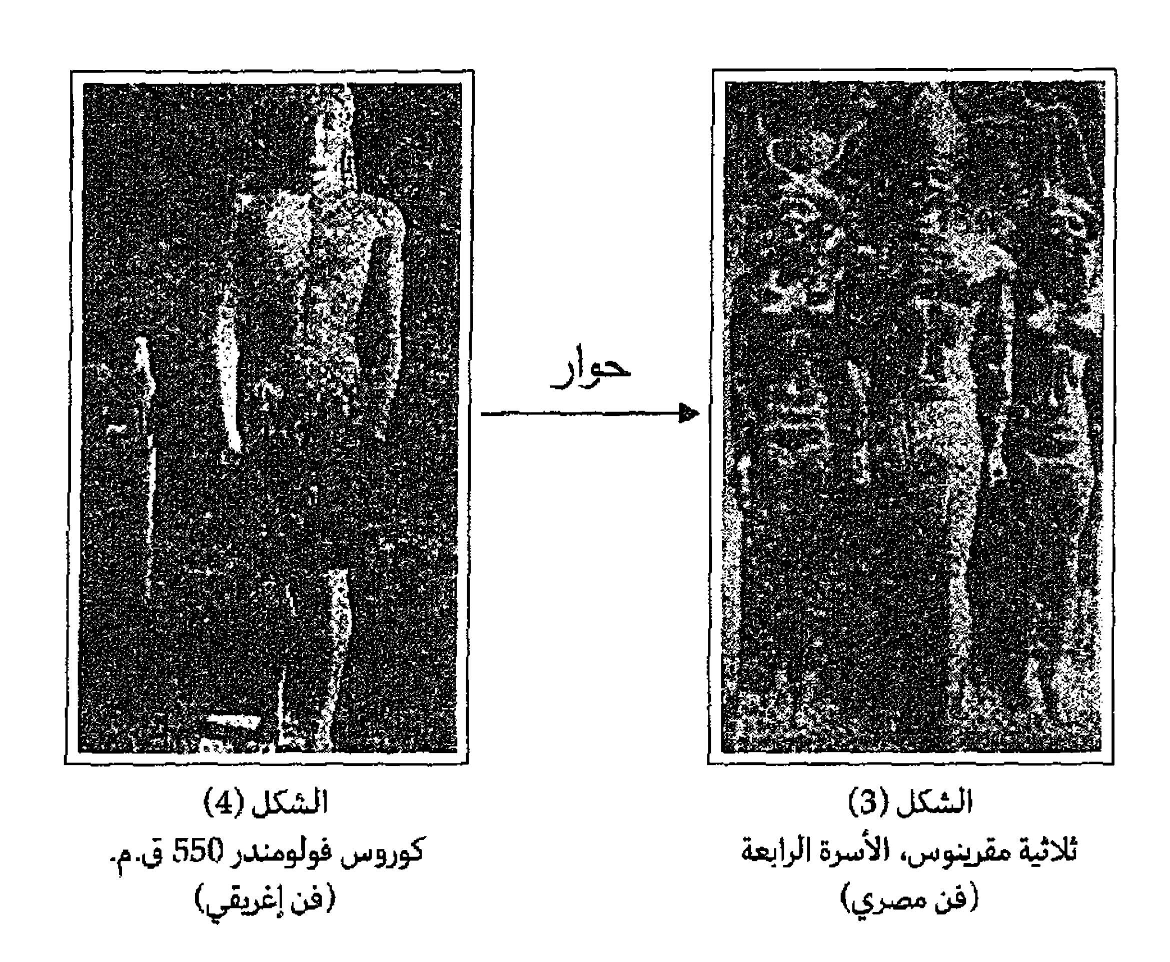
هذه النزعة البشرية في الديانة اليونانية هي احد الأسباب التي أدت إلى نشأة الفن اليوناني، فضلاً عن الرغبة في تصوير الأجسام وتزينها، ولمّا ارتقى اليوناني البدائي عن المرحلة التي أعتاد أن يضحي فيها بالآدميين لكي يصحبوا الموتى ويقوموا على خدمتهم، استبدل بهم التماثيل المنحوتة أو الصور كما فعل غيره من البدائيين، ووضع بعد ذلك صوراً لآبائه في بيته أنه يضع في المعابد صوراً وتماثيل شبيهة به أو بمن يحب، معتقداً أنها ستتمكن بقوة سحرية من بسط حماية الإله ورعايته[44].

من هنا كان الموضوع الرئيس في الفن اليوناني هو الجسم البشري بما فيه من نواحي الجمال، أما الحيوانات سواء الحقيقية منها أم الخرافية، والتي كان لها أثر في فنون الشرق، فقد فقدت أهميتها وأصبحت ثانوية، ويبدوا أن الغرض في الفن اليوناني كان دينياً، إذ كانت الأعمال الفنية من تماثيل وغيرها تزين المعابد، واستخدمت أيضاً في أحيان أُخَر لإحياء ذكرى الأحداث المهمة، كالانتصارات في الحروب والألعاب الرياضية، أما العادات الجنائزية فقد كانت من حق كل فرد أن يكون له تمثال وشاهد ينصبان فوق قبره[45].

أما الأبطال الإغريق فيتخيلون نماذج وجودية أعلى مرتبة من الإنسان، وأنهم يقتربون من منزلة الآلهة بمجرد موتهم، إذ يصبح الموت البطولي ذا قيمة دينية، ويعتقد الاغارقة بأن الأرض جنة للآلهة وأنهم ذرية (زيوس)، الذي تغلّب على أبيه (كرونوس)، وبذلك منح (زيوس) الخلود للإنسانية بإمكانية بعثه بنفسه وجسده بعد الموت، فاحتل مقام كبير الآلهة[46].

لقد مجدت الحضارة اليونانية كل القيم الإنسانية، ولم تر في الإلهة غير بشر تضخمت أحجامهم، وكان الفن كما كان الدين تجسيداً للطبيعة والانسان بوجه خاص، بوصفه ذروة مسار الطبيعة، وكان (أبولوبلفدير) و(فينوس ميلو) مثالين كاملين لنماذج إنسانية جسدّت كل تصورات الإغريق عن وجودهم[47].

هذا الوجود الذي افترق عما كان عليه العراقيون والمصريون القدماء من حيث سلطة الآلهة، فقد انتهت فكرة اللالوهية للملك عند اليونانيين وأن الحكم للشعب[48]. إلّا أن طبيعة هذا التفكير لم يفصل الحوار الحضاري بين الإغريق والحضارات السابقة عليها ولاسيما الرافدينية والمصرية، وكذلك الحضارة الكريتية في بحر ايجة التي لها التصاق وثيق بالحضارة المصرية القديمة وحضارة وادي الرافدين[49]. ففي الفترة ما بعد القرن الرابع الميلادي غزا (الاسكندر المقدوني) بلاد الشرق الأدنى، مما أدى ذلك إلى تعزيز طبيعة الارتباط والتحاور في الفن بين اليونانيين وبلاد الشرق الأدنى[50]. كما يوضح ذلك في الشكل(3) و(4).



الشكل (3)
ثلاثية مقرينوس، الأسرة الرابعة
(فن مصري)

الشكل (4)
كوروس فولومندر 550 ق.م.
(فن إغريقي)

أما من حيث الأساطير والاعتقادات، فالآلهة عشتار Ishtar البابلية انتقلت عبادتها إلى الجزر اليونانية، باسم (أفروديتي القيثارة Aphrodite)، لأنهم اعتقدوا بخروجها من زبد البحر بالقرب من قيثارة، فهي نفسها أفروديت آلهة الحب والجمال والجنس عند اليونانيين، وفينوس (venus) عند الرومان[51]. والآلهة الإغريقية تزهو بجمال أجسادها وعنف غرائزها، لذلك لم تكن هذه الحضارة روحية بل تجد فيها قوة دنيوية وألوهيتها بدائيـة[52]. هـذه الديانة كما يرى (راسـل) B. Russel، أنها تمثل خطاً شرقياً غريباً على الفكر اليوناني، وأنها أثرت في أفكار فلاسفة اليونان مثل (فيثاغورس، هيراقليطس، أنكسيماندر وأكسينوفان)، ثم في الفلسفة المثالية اليونانية متمثلة بـ(سقراط وافلاطون وأرسطو)[53]. كذلك فإن اليونانيين ارتبطوا بصلة وثيقة مع

بلاد الهند عن طريق بلاد فارس، والطبيب الأيوني (هيكتايوس) كان يزاول مهنته في بلاد الفرس، وربما كان هذا أنموذجاً للتفاعل بين الهند واليونان، ولا سيّما في نقل علوم البنجاب إلى الايجيين، إلى جانب ذلك مر الاغارقة بفترة دينية تتسم بانتعاش الورع ونمو فكرة الخلاص أو الانعتاق من العالم، وهذه الفترة امتداد للفكر المسيحي، الذي وجد أرضية خصبة في بلا د الرومان، مما يفسر انتشار المسيحية في بلاد الاغريق والرومان[54]. وهذا الذي سوف يؤثر بالضرورة على مميزات الفن المسيحي فيما بعد. كما أن اللافت للنظر أن من الصعب الفصل بين العبادات الرومانية واليونانية، بسبب وجود مستعمرات يونانية قديمة في ايطاليا، ومع التوسع السياسي الروماني في البحر الأبيض المتوسط أصبحت تلك المستعمرات جزءاً من الدولة الرومانية، كما أثر الأدب اليوناني في الأدب الروماني، فقد كان الرومانيون بارعين في إدارة الأعمال والسياسة ولم يكونوا كذلك في العبادات، لذلك استعاروا من جيرانهم الكثير وطابقوا بين آلهتهم وآلهة اليونان، إذ إن الحس بالتدخل المنقطع للإله الأعلى في اللحظات المصيرية للشعب عند الرومان كانت نقطة الالتقاء بين الفكر الروماني والفكر اليهودي، وكانت تلك القاعدة الصلبة لانتشار المسيحية في العالم الروماني[55].

لقد بدأت الحركة العلمية تتجه نحو العقلانية بظهور الفكر الفلسفي اليوناني الباحث عن نشأة الكون، إذ هاجم (اكزينوفان) النزعة الزاعمة بفكرة التشابه بين الآلهة والبشر، بقوله «**إن الناس هم الذين استحدثوا الآلهة وأضافوا إليها عواطفهم وصوتهم وهيئتهم...، ولو استطاعت الثيران والخيل لصورت الآلهة على أمثالها**»[56]. وهكذا أخذ الفكر الفلسفي يبحث في محاور النشأة والخلق بصورة عقلية، ومما لا

شك فيه أن العناصر الأسطورية في الحضارة الرافدينية والمصرية، ساعدت على دفع الفكر اليوناني نحو خطوات للتقدم في الحضارة الإنسانية، وذلك حينما تمخضت الأسطورة الدينية عن فلسفة عقلية.

ومن خلال ذلك نجد أن الحضارات القديمة تشترك في مقولة، أن الأسطورة قد جمعت بين الحقيقي والمتخيل ذلك الذي تمثل بالتجسيم من خلال الفن، لأن الأسطورة ضرب من تصعيد الحسي على المتعالي تلبية لحاجة داخلية ملحة، نتلمس من خلالها القوة التي يمكن لها أن تتحول إلى ظواهر وأفكار تلون الطبيعي بفعالية ما هو خارق للواقع، عن طريق اعتقاد ذلك الإنسان بأن تنوع مظاهر العالم لابد أن يكون ضمن روابط معينة، وأن معرفته بتلك الروابط يساعده في السيطرة على الطبيعة ومن ثَمَّ إخضاعها لرغباته. ومن هنا كانت للأوثان السيطرة العظمى على عقل الإنسان، لأنها أجساد أولاً ثم لأنها تلبي حاجة للبحث عن معنى الوجود، فلا أفضل من أن يأتي المعنى متبلوراً في جسد أي أن يشخص المفهوم متجسداً، وهذا ما يمكن أن يكون في التجسيم النحتي الذي ينفرد بالإمساك بتفاصيل الأجزاء والملامح حتى الملمس. مثل هذا التجسيد يبعث شعوراً بالغموض، لكونه يعرض خصائص الحياة وسماتها على حين يفقد التمثال الإله خاصية الحياة بالفعل، وإنما القوة هي التي تصيرّه إلى حياة، من هنا كانت مخيلة الإنسان في الحضارات القديمة تحول الغموض في الكون إلى حياة يشترك فيها الوجود والعدم، ذلك الاشتراك بين الروح والمادة وبين الفن والدين، وهذا الأخير أشار إلى جوانب متعددة من خلال الحضارات القديمة، وما أفرزته من الاتصال بين الاثنين وهي:

1 ـ **إلوهية الإنسان:** إذ تشير الأساطير إلى وجود جزء الهي في

الإنسان، كما هو في اسطورة الخلق العراقية، أن مردوخ كبير آلهة بابل مزج الطين بدم اله شرير، وفي اسطورة إغريقية أن بروميثيوس صنع الإنسان من طين، وأن أثينا نفخت فيه الروح.

2 ـ **عدَّ الصورة الحافظ للوجود والمضاد للنسيان:** فبدايتها هي توق الإنسان للخلود كصورة صلبة ضد الزوال والتحلل للجسد البشري، فيتحقق البقاء والمقاومة لأقوى فعل في الوجود، فتصبح الصورة وثناً ووسيطاً نفسياً بين الأحياء والأموات والناس والآلهة.

3 ـ **الإله الابن:** مثل أنليل اله العواطف وانو أله السماء، إلَّا أن قيام انليل بتنظيم الكون أعطاه الأهمية في مجمع الآلهة العراقية، وعند الإغريق زيوس ابن كرونوس الذي نحّى أباه وصار رب الأرباب عند الإغريق[57].

4 ـ **حيوية الطبيعة:** إذ يأبى الفكر القديم خلو الروح من أيِّ مكان، فالطبيعة إما أن تتمثل بآلهة بحسب قوتها، وإما أن تكون الآلهة حالة فيها.

5 ـ **فكرة (العُري) في تمثيل الآلهة.**

إنَّ طبيعة الحوار الذاتي والفكر التأملي للإنسان القديم توّلد من الفطرة الإنسانية، بوجود قوى عليا وغير مرئية تتحكم في طبيعة الكون والخلق، إلَّا أن طبيعة التحاور بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، جعل من الذات تسقط مقولتها على المادة، لتكوّن على وفق مسار الإنسان الأسطوري آلهة متعددة، يمكن الإحساس بها والتكهّن بروحيتها، سواء كان الغرض عبادتها أم عبادة ما هو روحي فيها، مما أدى إلى إيجاد الوثنية

والتعددية جهلاً من الإنسان بطبيعة الخالق وصفاته، الأمر الذي دعا إلى التحاور بين ما هو حسي ومطلق، هذه الثنائية بنت العلاقة بين الروحي والمقدس، ذلك الوثني الذي ابتكره الإنسان القديم بما فيه من صفات مادية بشرية أو حيوانية أو كليهما معاً، على وفق رؤيته للواقع، مما أفضى ذلك إلى عبادة الأصنام التي لا يتورع عن وجودها كهيئة متعالية، أو كهيئة فيها من الإباحة والعري بحسب طبيعة التقديس، هذا ما جعل الأديان التوحيدية تقف موقفاً فيه تأمل بإزاء تلك العبادات وتمثلاتها في الفن. إذن فما هو موقف الشرايع السماوية من ذلك؟.

ثانياً: موقف الأديان السماوية من التمثلات الوثنية في الفن

واجهت كل العقائد السماوية الوثنية، ونادت بالوحدانية، لأن أصل الديانة عقيدة التوحيد التي أنزلت مع آدم عليه السلام، وقد كان التوحيد أولاً ثم الانحرافات عن ذلك التوحيد، والإسلام اسم للدين المشترك، الذي هتف به كل الأنبياء ضمن كلمة التوحيد ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن قَبۡلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِيٓ إِلَيۡهِ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعۡبُدُونِ﴾[58].

إنَّ شريعة موسى عليه السلام واجهت الوثنية في عهدها الأول، قبل الانحراف، وبرغم ذلك يشير سفر الخروج ـ الوصايا العشر «**وتكلم الرب فقال، أنا الرب إلهك الذي أخرجك من أرض مصر من دار العبودية، لا يكون لك آلهة سواي، لا تصنع لك تمثالاً** منحوتاً و لا صورة شيء مما في السماء من فوق، ولا مما في الأرض من تحت، ولا مما في المياه من تحت الأرض، لا تجسدها ولا تعبدها لأني أنا الرب إلهك»[59].

إلَّا أن التصور اليهودي تأثر بالأساطير التي تسربت إليه من الفكر الوثني الاسطوري البابلي والمصري والإغريقي، فقد عمد اليهود إلى

تجسيد الإله حينما تركهم موسى عليه السلام مخلفاً فيهم أخاه هارون عليه السلام، وفي عودته وجدهم عاكفين على عبادة العجل (أبيس)، الذي صنعه لهم السامري ﴿فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَٰذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ﴾[60].

وعبد العبرانيون ذلك العجل في سيناء بعد خروجهم من مصر، وفيما بعد صاروا ينظرون إلى الإنسان نظرة مثالية مبالغ فيها، فجعلوا الأنبياء أبناء الله وأشباه آلهة، فقد قدّسوا موسى عليه السلام وجعلوا عزيراً ابن الله ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ﴾[61]، وفقاً لمقولتهم «إن الله خلق الإنسان على صورته»[62]، فالحقائق لا تثبت أمام هذا الشعب، «لأن البدائية كانت طابعهم، ويعد كثرة أنبيائهم دليلاً على تجدد الشرك فيهم»[63].

إلّا أن شريعة موسى عليه السلام تشير إلى فوقية الله المطلقة، فليس (يهوه)[*] في الطبيعة ولا الأرض ولا الشمس ولا السماء، وهذه ليست آلهة، وإنما آثارٌ لعظمة الخالق، فاله موسى عليه السلام لا يحدد ولا يوصف، وهو مقدّس فذ بذاته، ويعني هذا أن كل القيم في النهاية هي صفات الله، وهذا هو السبب في تضاؤل قيم الظواهر الحسية في شريعة موسى عليه السلام[64]. وفي الإصحاح الثامن عشر من كتاب الملوك الثاني، أن حزقيا ملك يهودا «**أزال معابد الأوثان على المرتفعات وحطم الأنصاب، وقطع تماثيل أشيرة، وسحق حية النحاس التي صنعها موسى لأن بني إسرائيل كانوا إلى تلك الأيام يوقدون لها**»، وبذلك ستؤدي الصورة التي رسمها أنبياء بني إسرائيل للإله حتماً إلى النقمة على التماثيل والصور واحتقارهم لها، فأنكروا أهمية الصورة المنحوتة، على أساس أن اللامحدود يستحيل وصفه في شكل، والذي يفوق الوصف

يُساء إليه بتمثيله، فكل حقيقة تضمحل بإزاء القيمة المطلقة[65]. لذلك يرى (هيغل) أن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوت، وقفا منذ زمن بعيد ضد الفن. وهذا ما يفسر خلو الفكر اليهودي قبل المسيحية، من الرسوم الايقونية على وفق النصوص الآتية:

1 ـ فاتنبهوا جداً لأن الرب حين خاطبكم ...لم تروا له صورة، لئلا تفسدوا أو تعملوا لكم تمثالاً منحوتاً على شكل صورة ما من ذكر أوأنثى أو شكل شيء من البهائم التي على الأرض أو شكل طائر مجنح مما يطير في السماء أو شكل شيء مما يدّب على الأرض أو شيء من السمك مما في الماء تحت الأرض ...، فتندفعوا وتسجدوا لها وتعبدوها»[66].

2 ـ «ومما لا شك فيه أن جميع الذين يجهلون الله حمقى من طبعهم ولم يقدروا أن يعرفوا الكائن من الروائع المنظورة التي صنعها، فظنوا أن النار أو الهواء أو الريح العاصفة أو مدار النجوم أو السيول المتدفقة أو الكواكب المنيرة في السماء ظنوا هذه آلهة تسيطر على العالم وهم عندما ظنوا أن هذه آلهة فلأنهم فُتنوا بجمالها غير عالمين أن لها سيداً أعظم منها لأنه هو الذي خلقها وهو مصدر كل ما فيها من الجمال، أو عندما دهشوا من قوتها ومحاسنها كان عليهم أن يفهموا بها كم صانعها أعظم منها، فبعظمة المخلوقات وجمالها تقاس عظمة الخالق، ولكنهم لا يلامون على ذلك كل اللوم لا نهم ربما أرادوا حقاً أن يطلبوا الله فتاهوا، أو ربما فتنتهم أعمال الرب فأمعنوا النظر إليها حتى أقنعوا أن ما يرونه هو من الروعة بحيث لا يمكن إلّا أن يكون هو الإله[*]، مع ذلك لا عذر لهم ... ولكن أشقى الناس جميعاً هم

الذين جعلوا رجائهم في الأشياء الميتة والذين سمّوا ما صنعته أيدي البشر آلهة وما هي إلّا مصنوعات فنية من الذهب والفضة تشبه الحيوان أو من الحجر التافه الذي تنحته يدٌ في قديم العصور»[67].

3 ـ «أما الخشب المصنوع صنماً فملعون صانعه لأنه صنعه، وملعون الصنم ذاته لأنه مع كونه قابلاً للتلف سمي إلهاً»[68].

4 ـ «وما من شك أن اختراع الأصنام هو أصل الفسق وأن ابتكارها مفسدة لحياة الإنسان وهي لم تكن في البدء ولن تبقى إلى الأبد وإذا كانت دخلت العالم فلان الناس يعشقون المجد الباطل»[69].

أما في المسيحية، فقد قررت الأناجيل، أن الله واحد لا شريك له

ـ كما أشار إليه المؤلف سابقاً ـ إلَّا أن النقطة الخطيرة في الفكر المسيحي هو الانتقال من الوحدانية إلى التثليث، إذ آمنت المسيحية بـ(الأب، والابن وروح القدس) إلهاً واحداً في جوهره، وترى أن القصد من التثليث ليس التعدد، إنما هو اله واحد مثلث الاقانيم، أي الثلاثة هم $1 \times 1 \times 1 = 1$.

«والذي يشهدون في السماء ثلاثة هم الأب والكلمة وروح القدس»[70]، وبذلك نقل عيسى عليه السلام من رسول الله إلى اله هو وأمه ﴿وَإِذْ قَالَ ٱللَّهُ يَٰعِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ ٱتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ ٱللَّهِ قَالَ سُبْحَٰنَكَ مَا يَكُونُ لِيٓ أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِن كُنتُ قُلْتُهُۥ فَقَدْ عَلِمْتَهُۥ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَآ أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنتَ عَلَّٰمُ ٱلْغُيُوبِ﴾[71]، وإنه أنزل لكي يضحي عن خطيئة البشر.

إلَّا أن التثليث المسيحي قد استعمل في الحضارات القديمة، فقد قال به البابليون ولكنهم نظموا الآلهة أثلاثاً، أيّ جعلوها مجموعات متميزة المكانة والقدر، كل مجموعة ثلاثة، فالأولى على رأس الآلهة وتتكون من (**اله السماء واله الأرض واله البحر**)، أما الثانية (**فإله القمر وإله الشمس وإله العدالة**)[72]. كذلك قال الهنود بالتثليث قبل المسيحية بأكثر من ألف عام، فقد كان عندهم الآلهة (براهما) و(فشنو) و(سيفا)، وكانوا يعدونها ثلاثة جوانب لإله واحد، فهم يرون (براهما) إلهاً واحداً له ثلاثة أقانيم، فهو (براهما) من حيث هو موجود وهو (فشنو)، من حيث هو حافظ، وهو (سيفا) من حيث هو مهلك[73].

ويعبد الصينيون قبل المسيحية بـ(664) عام إلهاً مثلث الاقانيم، على أساس فلسفة لاهوتية، تعتقد بأن الـ(تاوو) وهو العقل الأبدي انبثق منه واحد، وهذا الواحد انبثق منه ثان، ومن الثاني انبثق ثالث، ومن هذه الثلاثة صدر كل شيء. كما أن الفرس عبدوا إلهاً مثلث الاقانيم وهم: (أورمزد، ومترات وأهرمان)، فأورمزد: الخلاق، ومترات: ابن الله المخلص والوسيط، وأهرمان: المهلك[74].

وكان اليونانيون القدماء الوثنيون يقولون: إن الإله مثلث الاقانيم، وإذا شرع قسيسوهم بتقديم الذبائح، يرشون المذبح بالماء المقدس ثلاث مرات (إشارة إلى الثالوث)، ويرشون المجتمعين حول المذبح بالماء ثلاث مرات، ويأخذون البخور من المبخرة بثلاثة أصابع، معتقدين أن الحكماء صرّحوا بأن كل الأشياء المقدسة يجب أن تكون مثلثة[75].

وأفاد (افلوطين) من الفلسفات السابقة وذهب إلى مبدأ التثليث، فرأى أنَّ في القمة يوجد الواحد أو الأول، وهو جوهر كامل فياض، وفيضه يحدث شيئاً غيره هو (العقل) وهو شبيه به، وهو كذلك

مبدأ الوجود فهو يفيض فيحدث صورة منه وهي (النفس)، وبعبارة أخرى فإنها ثلاثة في واحد، وواحد في ثلاثة.

ولعل السبب في نقل المسيحية من دين توحيدي يؤمن بأن عيسى عليه السلام رسول من الله، وأنه إنسان وليس إله ـ "أنا إنسان قد كلمكم بالحق الذي سمعه من الله»[76] ـ ، هو (القديس بولس) الذي دخل المسيحية وكان عارفاً بالفلسفة الإغريقية التي تمثلها مدرسة الإسكندرية، وبدأ وضع البذور التي نقل بها المسيحية من الوحدانية إلى التثليث.

ويشير (بوكيت) إلى أن اسطورة (ديونيسوس)، التي تأثر بها الإغريق من الحضارة المصرية القديمة عن طريق جزيرة كريت، لها أثر مهم في الفكر التثليثي المسيحي لسببين:

الأول: لكونها تشكل الأرضية لنشوء الإيمان المسيحي، لأنها تخبّئ في ظلالها عقيدة التجسيد والخطيئة والخلاص، ولكونها تشير إلى أن (ديونيسوس) هو ابنٌ (لزيوس)، وأمه امرأة عذراء لم يمسها بشر اسمها (سميلى)، والقصة في الميثولوجيا الكريتية تقول: إن اسم العذراء هو (برسفوني) واسم الوليد هو (زاغروس) أما الأب فهو (زيوس)، وتقول الأسطورة الكريتية أن الجبابرة قتلوا الصبي وطبخوا جسده وأكلوه، ومنهم تناسل سكان المعمورة وهم يحملون خطيئة قتل الصبي، واستطاع (زيوس) إحياء ابنه وإعادته إلى الحياة.

الثاني: أن هناك معبداً شهيراً (لديونيسوس) في مدينة (طرسوس) التي ولد فيها القديس (بولس)، ولما لذلك من تأثير في صياغة الفكر المسيحي، كون هناك تشابهاً ولو سطحياً بين الاسطورة

هذه ورواية الإنجيل عن المسيح[77]. يقول (ليون جوتيه) Gauthier «إن **المسيحية تشربت كثيراً من الآراء والأفكار الفلسفية اليونانية، فاللاهوت المسيحي مقتبس من المعين الذي صبّت فيه الافلاطونية الحديثة، ولذا نجد بينهما متشابهات كثيرة**»[78].

ويرى المستشرق (غوستاف لوبون): بأنه «**لا شيء يدل على أن الناس عبدوا يسوع إلهاً في القرن الأول من النصرانية**».

وبذلك فإن إلوهية المسيح عليه السلام عارضة على الدين المسيحي، وليست مبدأً أولياً، كما يبين ذلك القرآن الكريم. ولكن (بولس) القديس حدد مسار المسيحية الجديدة، التي تحولت من خلاله من دين توحيدي إلى دين يؤمن بإلوهية الإنسان.

ومن اللافت للنظر أن الفاتيكان يعترف إلى حد كبير بموقف (بولس) من المسيحية وعدم حرصه عليها، فقد جاء في كتاب نشره الفاتيكانسنة 1968 بعنوان (المسيحية عقيدة وعمل) ما يأتي: كان القديس (بولس)، منذ بدء المسيحية ينصح حديثي الإيمان أن يحتفظوا بما كانوا عليه من أحوال قبل إيمانهم بيسوع.

وبذلك بقيت المسيحية قيد قوانين الرهبان والكنيسة ﴿ٱتَّخَذُوٓاْ أَحْبَارَهُمْ وَرُهْبَٰنَهُمْ أَرْبَابًا مِّن دُونِ ٱللَّهِ وَٱلْمَسِيحَ ٱبْنَ مَرْيَمَ وَمَآ أُمِرُوٓاْ إِلَّا لِيَعْبُدُوٓاْ إِلَٰهًا وَٰحِدًا لَّآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ سُبْحَٰنَهُۥ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾[79]. وتلك القوانين الكنسية هي محرك معتنقي الديانة المسيحية في كل المجالات ومنها الفن، فقد كان موقف الكنيسة من الفن والجمال متنوعاً، بدأ من اتخاذ المنحى الروحي في العصور الوسطى وانتهاءً بالاعتراف بقيمة الفن دينياً، لتحريك أحاسيس الناس ومشاعرهم نحو

تعظيم الملكوت المقدس وتمجيده، سواء كان ذلك تجسيماً وتشبيهاً بالمحسوس أم رمزاً له، وهذا ما يبين بأن العقائد اللاهوتية الفائقة للعقل من وجهة نظر اللاهوت المسيحي، والمناقضة للعقل من وجهة نظر الدين الإسلامي، ـ الذي لا يسلم بتجسيد السيد المسيح عليه السلام ـ ولا بالتثليث، هي العلة في إصرار الفن المسيحي على التشبيه والتجسيد المرفوضين فيما بعد من قبل الدين الإسلامي.

ولما كان تأثير الفكر الديني للأمم القديمة بعضها في بعض، تشترك البلاد العربية كغيرها في كثير من العبادات، إذ تأثر الفكر الديني العربي بالأفكار الدينية السامية من حضارات وادي الرافدين، وبصفة خاصة الحضارة البابلية الكلدانية، وكذلك الفكر الديني الآرامي، فكان للقوافل التجارية المتجهة نحو اليمن ومكة ويثرب ودمشق وتدمر وبلاد الرافدين، أثرها البالغ في تحقيق الاتصال الحضاري المباشر بين الحضارات. لذلك كانت الوثنية عند العرب منتشرة انتشاراً واسعاً، ولعل تصور العرب وجود قوى عليا خفية كان وراء تقديس الأصنام والأوثان وعبادتها، وهذه الأصنام إنما هي تجسيد مادي لتلك القوى التي ظن العرب قبل الإسلام، إن فيها أرواحاً وكائنات غير مرئية، كذلك كانت هناك صلة وثيقة بين تلك الأصنام وتقديس الصور والأشكال التي تنطوي على رموز اسطورية دينية، وهذا ما يقوي الاعتقاد بحقيقة أخذ العرب القدماء من الشعوب السامية المجاورة[80].

ويشير عرب الجاهلية، إلى أنهم لم يكونوا يتوجهون بالعبادة إلى تلك الأصنام، إلَّا لتكون وسيلة لهم عند الله ﴿وَٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلْفَىٰٓ إِنَّ ٱللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِى مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ﴾[81].

وجاء الإسلام بكلمة التوحيد لنفي الكفر والتشبيه، فالله فرد صمد لا شريك له في الإلوهية ولا نظير له في الوحدانية، أحدٌ حقٌ مجيدٌ، في ملكوته، لذا وقف الإسلام ضد الوثنية والأصنام مشيراً إلى صفات الله الكمالية النافية للتجسيم، ولما كان الفن من تمثلات التدين عند البشر، وقف الإسلام تجاه الفن بالشكل الآتي:

قسم الفقهاء التصوير[82] إلى قسمين: **مجسم وغير مجسم**، ولا يهم من الناحية الفقهية التقسيمات الأخرى كنوع الألوان ومجسم كامل أو نصفي، نعم ينقسم الشيء المصوّر إلى ذي روح كالإنسان والحيوان، والى ما ليس له روح كالنبات والجماد، والمهم في الروح كون المخلوق متحركاً بالإرادة، بخلاف غيره. وجملة فتاوي الفقهاء حول الموضوع تتركز بما يأتي:

أولاً: جواز تصوير ما ليس له روح سواء كان مسطحاً أم مجسماً يدوياً أم بآلة.

ثانياً: حرمة تصوير ذي الروح سواء كان مسطحاً أو مجسماً يدوياً أو بآلة.

ثالثاً: خالف بعض الفقهاء فمنعوا من المجسم بكل أشكاله وأجازوا المسطح بكل أشكاله.

وبذلك يكون تصوير المجسم تجسيماً كاملاً أو نصفياً بكلا نوعيه حراماً، تحت الإجماع بخلاف باقي أقسام التصوير[*]. ويقول السيد الخوئي «**لا خلاف بين الشيعة والسنة في حرمة التصوير في الجملة**»[83].

وتشير الروايات[**] في مسألة الحرمة في تصوير ذوات الأرواح على وفق ما يأتي:

الحديث الأول: عن عائشة زوج الرسول قالت: قدم رسول الله ﷺ من سفر، وقد سترت بقرام لي على سهوةٍ لي فيها تماثيل، فلما رآه رسول الله ﷺ هتكه، وقال «يا عائشة أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله»[84].

الحديث الثاني: «عن أبي بصير قال: قلت لأبي عبد الله الصادق: إنا نبسط عندنا الوسائد فيها التماثيل ونفرشها فقال عليه السلام: لا بأس بما يبسط منها ويفترش ويوطأ، إنما يكره منها ما نصب على الحائط والسرير»[85].

الحديث الثالث: «عن الصادق عليه السلام في حديث المناهي: قال نهى رسول الله ﷺ عن التصاوير وقال: من صور صورة كلفه الله تعالى يوم القيامة أن ينفخ فيها وليس بنافخ»[86].

الحديث الرابع: «عن أبن عباس (رض) قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ»[87].

الحديث الخامس: «عن محمد بن مسلم قال: سألت أبا عبد الله الصادق عليه السلام عن تماثيل الشجر والشمس والقمر فقال: لا بأس ما لم يكن شيئاً من الحيوان»[88].

الحديث السادس: «عن عبد الله بن مسعود قال: قال رسول الله ﷺ : إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون»[89].

الحديث السابع: «عن ابن عمر قال رسول الله ﷺ : إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم»[90].

الحديث الثامن: «عن ابن عباس (رض) قال: قال رسول الله ﷺ: من صور صورة عذب وكلف أن ينفخ فيها وليس بنافخ»[91].

الحديث التاسع: «عن أبي عبد الله عليه السلام في قوله عز وجل ﴿يَعۡمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٖ كَٱلۡجَوَابِ وَقُدُورٖ رَّاسِيَٰتٍۚ﴾، فقال والله ما هي تماثيل الرجال والنساء ولكنها الشجر وشبهه»[92].

ومن خلال الأحاديث يمكن استشفاف الأسباب التي أدت إلى التحريم:

1 ـ اتخاذ التماثيل كمضاهاة لخلق الله تعالى.

ويرد (السيد الصدر) على ذلك بقوله: «إنَّ الاستدلال بعلة مضاهاة الله غريب، فإن استفادته من روايات النفخ، وإن كان محتملاً، إلَّا إنها ضعيفة السند، وأما استفادته منفصلاً فهو يختلف باختلاف قصد الفاعل، والأغلب عدم وجود مثل هذا القصد، إضافة إلى إن الله عز وجل جعل الجسم متحركاً بالإرادة ولم يفعل المصور ذلك، فلم يكن مضارعاً لله في خلقه بل هو أعجز»[93].

ويشير (الشيخ محمد رشيد رضا) إلى تلك العلة بقوله: «إنَّ علة ما ورد من تحريم يتعلق بصيانة العقيدة من لوازم الشرك وشعائره، وعلى هذا حرّم ما كان فيه من التعظيم وما كان شعاراً دينياً، واستعمال النبي الوسادة التي بها صور ولم يبال التي فيها، لأنها غير ممنوعة لذاتها، ولا لأنها محاكاة لخلق الله تعالى، على أن من يقول إنَّ علة التحريم محاكاة لخلق الله تعالى، يلزم عدم تصوير الشجر والجبال فكلها خلق الله»[94].

2 ـ الخوف من العودة إلى الوثنية وتمجيدها:

ويرد (المشكيني) على ذلك بقوله: «إنَّ ما استدل به الفقهاء عن الحرمة مخدوش كله، أما سنداً أو دلالة ويحصل الظن أو الاطمئنان للمتأمل، إنه كان المنع من ذلك آنذاك على فرض ثبوته، لأجل كونه معرضاً لانحراف العقائد والرجوع إلى العادات الجاهلية، حيث إن مسألة عبادة الأصنام والأوثان لم تكن زائلة بالكلية عن أوهام الجميع وأذهانهم، والظاهر عدم بقاء هذا الملاك فيما بين المسلمين في هذه الاعصار مع كثرة التصاوير في بلاد المسلمين»[95]

ويقول (الإمام محمد عبدة): «إنَّ معنى العبادة وتعظيم التماثيل قد محي من الأذهان، وإنَّ الصور كانت تتخذ لسببين الأول للهو والثاني للتبرك، والأول ما يبغضه الدين، أما الثاني فما جاء به الإسلام لمحوه والمصور في المسألتين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر»[96].

ومن خلال ذلك نجد أنَّ العلة مدركة على وجه الاحتمال، وأن تعددها هو السبيل إلى احتمالها، وهذا يعني أن افتراض احتمال العلة على وجه من الوجهين، يعني زوالها على وجه الردود السابقة، وبذلك ينتفي الحكم لأن زوال علة التحريم يُنفي حكم التحريم، ولكن هذه الردود مفادها إبطال ما قيل من العلل المفترضة لمسألة التحريم، وإنما توجه الفقهاء نحو افتراض إتيان العلة على سبيل الاحتمال، وليس احتمالها يبعدها عن الحكم في التحريم والإباحة، إنما العلة ما كانت

منصوصة ومقرة، كما في تحريم الخمر مثلاً، فقد حرمت لإسكارها، وهكذا الحال في الأحكام الأخرى المعلّلة نصاً، أما ما عداها فإنها أحكام تعبدية أريد منها الحكمة الإلهية.

أما القول بحلية التجسيد رسماً ونحتاً، فذلك موكول إلى مدارك الفقيه في إيجاد أحكام ثانوية، تبيح العمل المعين على وفق المخارج الشرعية، فإن الشريعة الإسلامية حافلة بالقواعد والضوابط، التي يطغى عليها التسليم في مقابل بعض الأحكام المعللة لحكمة في إبراز تعليليها، ولا تتحقق الهداية العقلية إلّا بهذا المنهج، لوجود أسرار كثيرة يصعب إدراكها، ولأهمية الانقياد بماله من فوائد تتكامل مع ترابط وكمال الشريعة، ولأن جزءاً مهماً من بناء الإنسان يتحقق بالأوامر العبادية والتوجهات السلوكية، التي لا يمكن إخضاعها لتحليل عقلي من تفسير الأدلة الموحية لها، وإنْ كان بالإمكان استخلاص الحكم والفوائد على سبيل الاستئناس، لا الجزم بانحصارها فيما يتم استخلاصه[97].

وبين هذا وذاك لا ينكر الفقهاء وجود التحريم في التصوير المجسم، إلّا أنَّ خلاصة الأقوال تتمثل بما يأتي:

1 ـ التحريم واقع على جزء من الفن المجسم من رسم ونحت.

2 ـ التحريم غير مطلق بمعنى ليس التحريم في كل الفن التشكيلي.

3 ـ إباحة الفن التجريدي.

4 ـ الدعوة إلى فن يوجد التوازن النفسي للإنسان في اتصاله بالكون.

5 ـ الدعوة إلى فن يتماشى والعقيدة الإسلامية.

هوامش الفصل الثالث

(1) جعفر الهادي: الله خالق الكون، ط2، مؤسسة الإمام الصادق، إيران، 2004، ص21 .

(2) جعفر الهادي: الله خالق الكون، م. س: ص22.

(3) ول ديورانت: قصة الحضارة، ج1، ت : زكي نجيب ومحمد بدران، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص177.

(4) جعفر الهادي: الله خالق الكون، م.س، ص47.

(5) عباس محمود العقاد: الله في نشأة العقيدة الإلهية، دار الهلال، القاهرة، ب ت، ص10.

(6) هـ فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص263 ـ 264.

(7) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص15.

(8) صموئيل نوح كرايمر: أساطير العالم القديم، ت: احمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1974، ص14.

(9) مجيد محمود: تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص13.

(10) زهير صاحب: نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين، آفاق عربية، 9 ـ 10 أيلول ـ تشرين الأول، بغداد، 2000، ص66.

(11) علي حسين الجابري: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 198، ص66.

(12) مرسيا الياد: تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، 1987، ص81.

(13) كلكامش: ملحمة كلكامش، ت: فراس الواح، ط2، دار الحكمة، بيروت، ب ت، ص35 ـ 37 .

(14) زهير صاحب: الفنون السومرية، إيكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004، ص74 ـ 75.

(15) فراس السواح: موسوعة تاريخ الأديان، ج2، ت: نهاد خياطة وآخرون، دار العلاء للتوزيع والنشر، سوريا، 2004، ص188 ـ 189.

(16) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ط2، دار الحكمة، بيروت، 1981، ص8 ـ 10.

(17) محمد حسن، تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص110.

(18) زهير صاحب: الفنون السومرية، م. س. ص75.

(19) محمد حسن: تيارات الفلسفة الشرقية، م. س، ص113.

(20) اندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها، ت: سليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1970، ص94 .

(21) زهير صاحب: الفنون السومرية، م. س. ص137.

(22) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، عصر ما قبل التاريخ، مكتبة رائد العلمية، الأردن، 2004، ص34 ـ 35 .

(23) سيتن لويد: فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1988، ص18.

(24) امينة غصن: كونية الاسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع13، بيروت، 1989، ص38.

(25) ثروت عكاشة: الفن المصري، دار المعارف، مصر،1971، ص178.

(26) علي حسين الجابري: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان. م. س. ص117.

(27) مرسيا الياد: تاريخ المعتقدات والافكار الدينية، م. س. ص100.

(28) صموئيل هنري هوك: منعطف المخيلة البشرية، ت: صبحي حديدي، دار الحوار، سورية، 1983، ص 54.

(29) هـ فراكفورت واخرون: ما قبل الفلسفة، م. س. ص82.

(30) المرجع السابق نفسه: ص81.

(31) ثروت عكاشة: الفن المصري، م. س. ص179.

(32) هـ فراكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، م. س. ص81.

(33) كرستيان دسروجر: الفن المصري القديم، ت: محمود خليل، مطابع سجل العرب، ب ت، ص15.

(34) مصطفى عبدة: الدين والإبداع، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص66.

(35) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، ج1، دار المعارف، مصر، 1970، ص23 وص31.

(36) علي حسين الجابري: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، م. س. ص117 .

(37) ثروت عكاشة : الفن المصري، م. س، ص249 .

(*) أدريس عليه السلام نبي المصريين القدماء ولد في بابل، جاء هو وأتباعه (الحورثيون) إلى مصر، دعاهم لعبادة الله الواحد. هو نفسه (خاتون) بالعبرية وفي المصرية (حوروس) و(حورس) وفي اليونانية (هرماكس) وفي الفارسية (هرمز) .

(38) مصطفى عبده: الدين والابداع، م. س. ص66 .

(*) هوميروس: أواخر القرن التاسع وأوائل القرن الثامن ق. م. شاعر يوناني تنسب إليه مجموعة قصائد سميت بالقصائد الهوميرية، وهي تؤلف قصتين كبيرتين هما الإلياذة والأوديسة .

(**) هزيود / القرن الثامن عشر ق. م، أقدم شاعر تعليمي يوناني، نظم للفلاحين ديواناً هو (الأعمال والأيام) مليئاً بالحكمة والأمثال التي ترمز للعدالة .

(39) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص55 .

(40) ينظر: جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، م. س. ص64 وما بعدها .

(41) محمد عزت مصطفى: قصة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر، ب ت، ص98 .

(42) ول ديورانت: قصة الحضارة، ج6، م. س، ص347 ـ 348 .

(43) عبد الرحمن بدوي: ربيع الفكر اليوناني، منشورات مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، ص 37 ـ 38 .

(44) ول ديوراتيت: قصة الحضارة، ج6، م. س، ص396 .

(45) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س. ص56 ـ 57 .

(46) بول فريشاور: الجنس في العالم القديم، ت : فائق دحدوح، مطابع جوهر الشام، دار نينوى، دمشق، 1999، ص345 ـ 399 .

(47) هربرت ريد: معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص39.

(48) جورج حنا: قصة الانسان، دار العلم للملايين، بيروت، 1959، ص39 .

(49) حسام الدين الالوسي: بواكير الفلسفة قبل سقراط، جامعة الكويت، الكويت، 1973، ص203 .

(50) أ. س. بوكيت: مقارنة الأديان، ت: رنا سامي الخشن، دار الرضوان ودمشق، 2005، ص52 .

(51) محمود كحيل: المثال أو النموذج الإنساني الإلهي في الفكر الحضاري القديم، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 31، 2002، ص132 .

(52) جورج، سانتيانا: مولد الفكر، ت : لجنة من الأساتذة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1968، ص30.

(53) برتراندرسل: تاريخ الفلسفة الغربية، ت: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1957، ص43 ـ 48.

(54) أ. س، بوكيت: مقارنة الأديان، م. س، ص25 ـ 47 .

(55) أ. س، بوكيت: مقارنة الأديان، م. س، ص48 .

(56) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، م. س، ص28 .

(57) فراس السواح: مغامرة العقل الاولى، م. س، ص34 .

(58) سورة الأنبياء: (25).

(59) سفر الخروج:20 (1 ـ 5).

(60) سورة طه: (88).

(61) سورة التوبة: (30).

(62) سفر التكوين 5: (2).

(63) أحمد شلبي: مقارنة الأديان، اليهودية، ط12، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1997، ص186 .

(*) يهوه ـ يقول العقاد إن اسم (يهوه) لا يعرف اشتقاقه على التحقيق، فيصح أنه من مادة الحياة ويصح أنه نداء لضمير الغائب أي (ياهو) لأن موسى علم بني إسرائيل أن يتقوا ذكره توقيراً له وأن يكتفوا بالإشارة إليه، والاحتمال الآخر أن الكلمة العبرانية المماثلة لكلمة (لورد Lord) هي (يهوا) وكانت اللغة العبرانية تكتب بدون حروف علة حتى سنة 500 م ثم دخلت هذه الحروف فأصبحت كلمة (يهوا): ياهوفا Jehovah ومعناها سيد وإله. ينظر: المرجع السابق نفسه، ص189 .

(64) هـ فرانكفورت: ما قبل الفلسفة، م. س. ص268 .

(65) المصدر نفسه، ص269 .

(66) سفر التثنية 4، (15 ـ 19) .

(*) من خلال النص القرآني يتبين بأن فلسفة العبادات القديمة بما فيها من افتراضات لنظرية الخوف والجهل متأتية من الفكر التوراتي، وتختلف النظرة الإسلامية في تلك

العبادات التي وظفّت وفقاً للنصوص القرآنية على أنها متمثلة بنظرية الفطرة، وهذا ما أشار إليه المؤلف سابقاً.

(67) سفر الحكمة 13: (1 ـ 10).

(68) نفسه 14: (8).

(69) نفسه 14: (12 ـ 14) .

(70) يوحنا 5: (7).

(71) سورة المائدة : (116).

(72) أحمد شلبي: مقارنة الأديان، المسيحية، ط 10، ج2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص135 ـ 136 .

(73) احمد شلبي: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، ط10، ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998، ص48 .

(74) محمد الصادقي: عقائدنا، م. س، ص 93 .

(75) محمد الصادقي: عقائدنا م. س، ص92 ـ 93 .

(76) يوحنا 8: (40).

(77) أ. س. بوكيت: مقارنة الأديان، م. س. ص49 .

(78) أحمد شلبي: مقارنة الأديان، المسيحية، م. س، ص138 .

(79) سورة التوبة: (31).

(80) محمود كحيل: المثال أو النموذج بين الإنساني والإلهي في الفكر الحضاري القديم. م. س. ص142 .

(81) سورة الزمر: (3)، كذلك ينظر الأنعام: (148) ـ النحل: (35) .

(82) محمد صادق الصدر: ما وراء الفقه، ط2، ج3، مطبعة أميران، إيران، 2005، ص136 ـ 137.

(*) التصوير عند الفقهاء ـ هو رسم الصورة، وإنما سميت كذلك لأن لها شكلاً من أشكال التشابه مع الطبيعة ثم اتسعت لما لا يشبهها أيضاً من الصور التجريدية، والتصوير عند الفقهاء يطلق على الرسم والنحت على وفق المعنى اللغوي للفظة .

(83) تقي الطباطبائي القمي: مباني منهاج الصالحين، ج7، دار السرور، بيروت، 1997، ص223 .

(**) اتخذ المؤلف أشهر الروايات المعتمدة بين المسلمين في مسألة التحريم لرسوم ذوات

الأرواح، أما صحة سند الروايات فهو موكول إلى الطرق الاجتهادية من قبل الفقهاء، ولكن حكم التحريم لرسوم ذوات الأرواح لا يتعدى الاعتماد على ما ذكر .

(84) البخاري: صحيح البخاري بحاشية السندي، ج4، دار الفكر، بيروت، ب ت، ص 44 ـ 45 .

(85) محمد بن الحسن العاملي: وسائل الشيعة، ج12، دار أحياء التراث، بيروت، ب ت، ص219 ـ 221.

(86) محمد بن الحسن العاملي: وسائل الشيعة، م. س، ص219 ـ 221.

(87) البخاري: صحيح البخاري بحاشية السندي، ج4، م. س، ص 44 ـ 45.

(88) محمد بن الحسن العاملي:وسائل الشيعة،ج12، م. س،ص219 ـ 221.

(89) البخاري: صحيح البخاري بحاشية السندي، م. س، ص44 ـ 45.

(90) نفسه، ص 44 ـ 45.

(91) محمد بن الحسن العاملي: وسائل الشيعة،ج12، م. س،ص219 ـ 221.

(92) المرجع السابق نفسه، ص 222.

(93) محمد صادق الصدر: ما وراء الفقه، م. س، ص139 .

(94) مصطفى عبده: الدين والإبداع، م. س، ص165 .

(95) المشكيني: مصطلحات الفقه، م. س. ص148 .

(96) مصطفى عبده: الدين والإبداع، م. س، ص160.

(97) نعيم قاسم: العقلنة والواقعية، م. س، ص281 ـ 282

الفصل الرابع

الفن المسيحي والإسلامي في القرون الوسطى

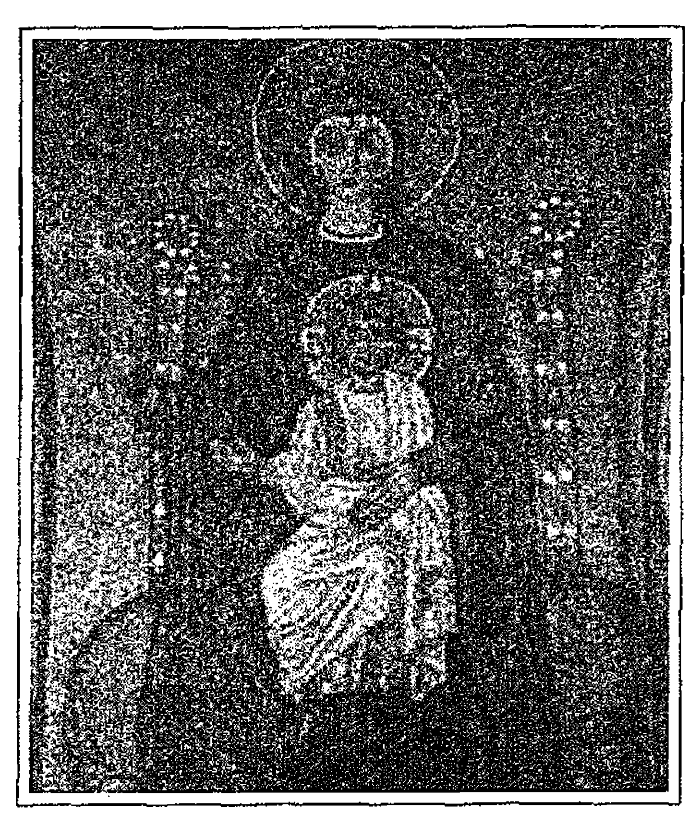
أولاً: الفن المسيحي

عاشت روما مرحلة تفتت فيها الانسجام الذي كان بين الطبيعة والمجتمع، وبين المادة والروح، فقد كانت الروح اليونانية قائمة على التوفيق بين الطبيعة الداخلية، والطبيعة الخارجية أي «إنكار الذي للوعي في تصور الأشياء، وتصور وجود الأشياء»[1]إلا أن الثروة الروحية التي بقيت شاخصة بعد هذا التفتت تمثلت بالمسيحية بوصفها ممارسات روحية نقية[2]، تنبع من الرؤية الدينية المتعلقة بمبدأ الوجود، ففي الوقت الذي كانت فيه الروح اليونانية تنظر إلى الصلة بين الطبيعة الخارجية والداخلية على أنها صلة انسجام، وصلة وحدة لا تفرقه، أخذت الرؤية الدينية المسيحية التفرقة بين الروح والجسم، وبين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية[3]. لذلك عزفت الفنون بعد الافلاطونية الجديدة عن تقليد الكلاسيكية الإغريقية، التي جعلت فيها روما من الفن الهلنستي فناً إمبراطورياً في القرون الأولى من التاريخ المسيحي، ولكن الفنون المسيحية ابتعدت عن استلهام ذلك الجمال المثالي متجهةً نحو قيم واقعية مبسّطة. فصار الرسم زخرفة على

الجدران بمنمنمات إيضاحية للنصوص الدينية، كذلك على صفحات المخطوطات متجهة نحو سرد القصص الإنجيلية بحشوات الزجاج الملون والزخرفة في أنفاق مظلمة تدعى (كاتا كومب) يتعبد فيها المسيحيون الأوائل[4]. وفي هذه الفترة اضمحل الانسجام الإغريقي بين الطبيعة الداخلية والخارجية، التي بناها الإغريق على اتحاد الصورة، والمضمون من حيث شعور الفنان في ذاته، وبين ما تخرج به الصورة من مضمون معين، لذلك «كان موقفه موقفاً هادئاً تجسيمياً، لان الاضطراب أو الموقف القلق الذي يضعه الفنان إنما ناشئ من عدم الانسجام بين المضمون الانفعالي... أو العاطفي وبين الصورة ...»[5].

لذلك برع اليونانيون في الفنون التجسيمية كونها توحي بالتوافق بين الذاتي والموضوعي أو بين الطبيعة الداخلية والطبيعة الخارجية، وأن أي تعارض بين تلك الثنائيات يعني تحول الشكل نحو رؤى جديدة لم يألفها اليونانيون من قبل.

لذلك فرضت الدولة الرومانية (الوثنية) على الفن المسيحي أن يعيش في بطن الأرض، وكانت النتيجة أن أصبح هذا الفن رمزياً يتمثل في رسالته القائمة على البشارة والرجاء والخلاص[6]. وأصبح فن القرون الوسطى ذا طبيعة تحوليّة من التجسيد إلى الرمز وهذا متأتٍ من تأكيد النزعة الروحية، واتخذ من التشويه نسبة أكبر مما كان عليه في الفن الإغريقي والتشويه الإغريقي كان نسبياً كما في عدم العناية بالشكل الطبيعي للأنف والحاجب مثلاً، إلَّا أن فن القرون الوسطى كان يصوّر المسيح في حجر أمه ليس طفلاً، وإنما هو تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته، وهذا ما يمثل الطبيعة المتسامية للإحساس الديني، فيما كان الفن الإغريقي يبالغ في صنع المثال النموذجي[7].



الشكل (5)
جدارية مسيحية توضح مجد السيد المسيح الرجل في حجر أمه

وعندما أعلن قسطنطين المسيحية(*) ديناً للدولة، أصبح الغرض أن يكون الفن تعبيراً عن سلطة الإمبراطور الدينية والدنيوية، وظهر الفن الايقوني الذي يمثل الشخصيات الدينية والرسمية بأوضاع التمجيد.

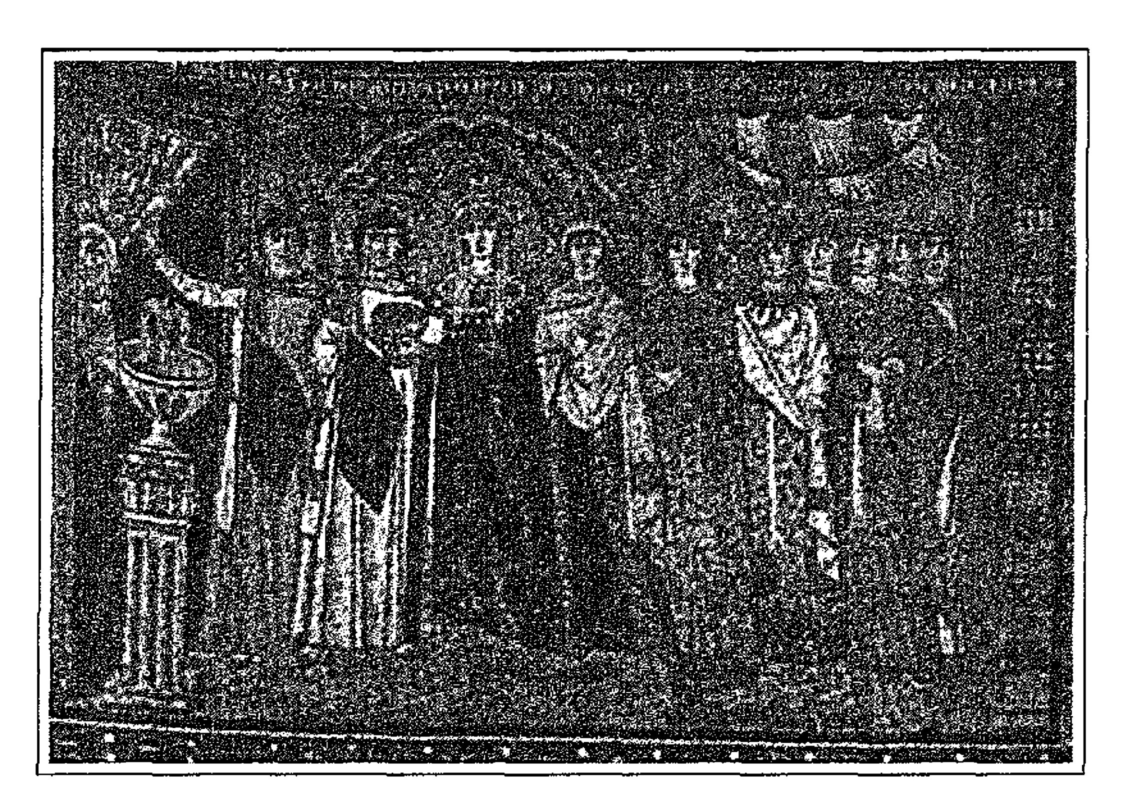
فأقفلت مدرسة أثينا الفلسفية، بأمر الكنيسة التي شنّت حملة عنيفة على الوثنية، والفن والأفكار الإلحادية القديمة وأصبحت الديانة الجديدة مسيطرة على جميع مرافق الحياة في مجتمع القرون الوسطى، وكانت سيطرة الكنيسة واضحة على الفن وأصبح الفن بذلك وسيلة لنشر الأفكار الدينية وتقوية سلطة الإمبراطور[8]. وهكذا غلبت على فن القرون الوسطى الصبغة الدينية وليس أدّل على ذلك من أن مجلساً للكنائس عقد عام (787 م) وضع فيه القانون القائل بأن «على

المصورين أن ينفذوا وعلى رجال الدين أن يقرروا الموضوعات ويشرفوا على عمليات نقدها»[9].

إنَّ ولادة المسيحية في ولاية شرقية للدولة الرومانية وهي ولاية (يهوذا) Judea أدت إلى التنافر بين وثنية روما والمسيحية الوافدة من الشرق ولا سيّما أن المسيحية نقلها عن طريق التبشير (القديس بطرس) و(القديس بولس) إلى روما وعن طريق (القديس مرقص) إلى مصر، فأصبحت الفنون الشرقية ذات تأثير واضح على فن القرون الوسطى من حيث الطابع الخارجي ومختلفاً من حيث الروح، ولعل أسباب الاختلاف، ناتجة عن قومية أهل كل بلد واختلاف المواد والموقع الجغرافي والحالة السياسية[10]. ففي مصر مثلاً اعتنى الفنانون المسيحيون بتأثيرات الفن الفرعوني إذ إن المباني المصرية القديمة كانت تقدسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة وهذا النظام أُتبع في الكنيسة، فقد قسّمت إلى ثلاثة أقسام أيضاً، في الوسط صحن الكنيسة وعلى اليمين واليسار جناحان يفصلهما عن الصحن أعمدة، وينتهي الصحن بالهيكل الذي يسمى في المعابد المصرية بقدس الأقداس[11].

فقد كان التفكير في القرون الوسطى نابع من أن الحقائق لا تبنى على التجارب التي تكشف بالنصوص المقدسة، فلم يكن سعيهم على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً، لذلك كان تأثير الشرق من الناحية الفنية على الفن المسيحي، لكونه يميل إلى التجريد والهندسة التي تعيد للعالم نظامه الداخلي وهو الأقرب إلى التفسير اللاهوتي المتمثل بقول القديس، الذي أصبح بطل القرون الوسطى، فهو الذي يتعبد ويصلي ويقدّم نفسه ضحية، ويعد وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح[12].

وهكذا أصبح تأثير الشرق على بيزنطة واضحاً، على وفق خصائص ذلك الفن، كالرغبة في ملء الفراغات، وعدم ترك أماكن خالية في اللوحات بعكس الفن اليوناني، ففي مناطق العراق وفارس كان الفنان يحاول أن يشغل جميع الفراغات وتغطيتها بأشكال ومناظر متكررة[13]. كما أن فن القرون الوسطى أصبح ذا واقعية محددة، ليس فيها منظور ولا حجم، فلا تهم الفنان رشاقة الوجوه ودقة الرسم، بل غايته إنشاء نظرية للأشكال، مهمتها إبعاد الإنسان عن ذاتيته للتوصل إلى عالم مقدس[14]، عن طريق النزوع إلى الروحانية بالأشكال المسطحة التي هي أشبه بظلال لا حجم لها وتفضيله لمنظور المواجهة، والتعبيرات الحادة، والتسلسل في مراتب الناس وعدم اهتمام الفنان بما هو شخصي، فهو يصور الجانب الروحي لا الحسي[15].

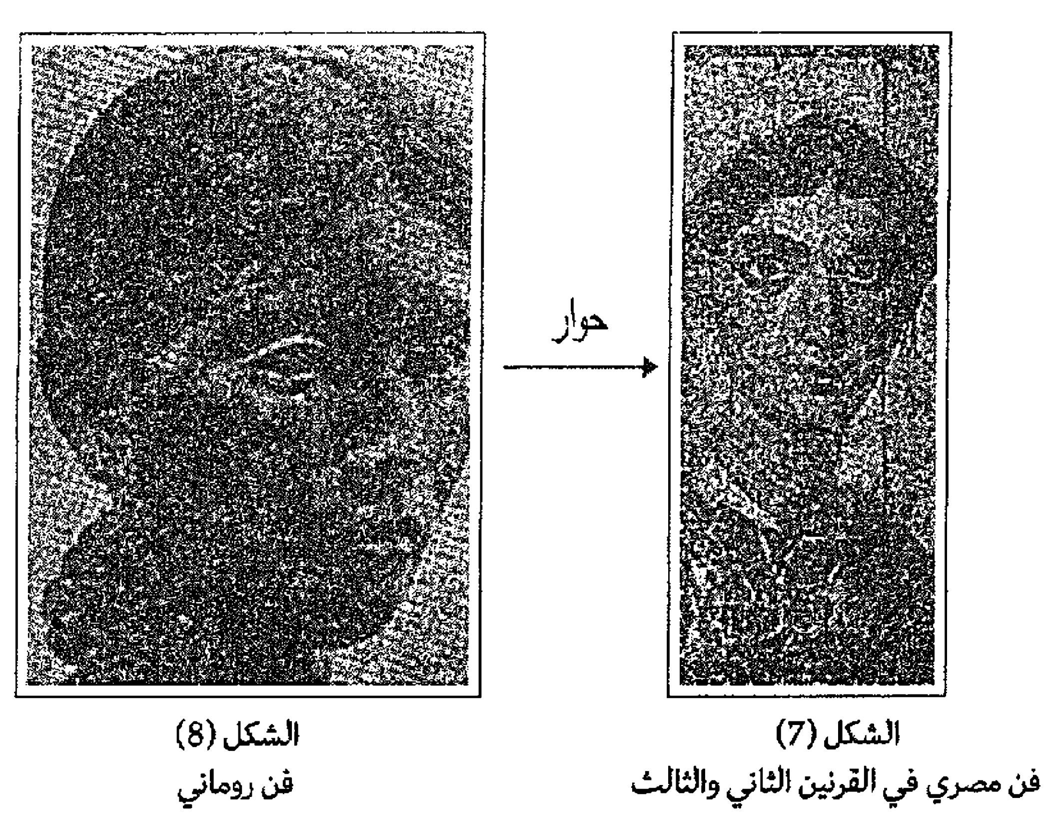


الشكل (6)

لوحة مسيحية تبين منظور المواجهة للأشخاص والتسلسل فيما بينهم

لأن المسيحية تنظر للشكل والمضمون من وجهة جديدة لم تميز معالمها من قبل، ولم يستطع المثل الأعلى المسيحي أن يغير في البداية من الأشكال الخارجية للفن ولكنه غيّر وظيفته الاجتماعية، وذلك لأن وجود فن لذاته بغض النظر عن العقيدة كان في نظر عقلية القرون الوسطى أمراً لا يمكن أن يسمح به الدين[16]. وبذلك قمعت ذاتية الفن على أساس ذلك هو جوهر الدين، وأن الوضع الاجتماعي الذي تسيطر عليه الكنيسة ليس فيه نوع من الفساد، وإنما الفساد في المادة[17].

فيتمثل الاندماج في عالم آخر بعد الابتعاد عن الواقعية، بتغطية التماثيل العارية وتجميد الحركة واتساع العيون، فيتغير الشكل باتجاه عوالم ربما تكون روحية[18]. لهذا نجد أن الفن انتقل من الامبراطورية الغربية إلى البيزنطية الشرقية من الصدق الخارجي إلى الكشف عن الصدق الداخلي.



الشكل (7)
فن مصري في القرنين الثاني والثالث

الشكل (8)
فن روماني

وأصبحت الطبيعة اللازمة للإغريق التي يستخلص منها الشكل الأساس لكل جمال معابة ومنكرة، فالعالم المادي مركز الشر، لا ينبغي أن يبقى إلَّا ليشهد بالحقائق الروحية وليمنحها حضوراً مرئياً، فالجسم تقابله الروح وسيلة الخلاص، والتي تنزع الجسم من عالم البشر محمولاً نحو العالم السماوي[19]. ذلك العالم الذي انبثقت منه الروح والتي تحّن بطبعها في العودة إليه لكونه المثال الأسمى.

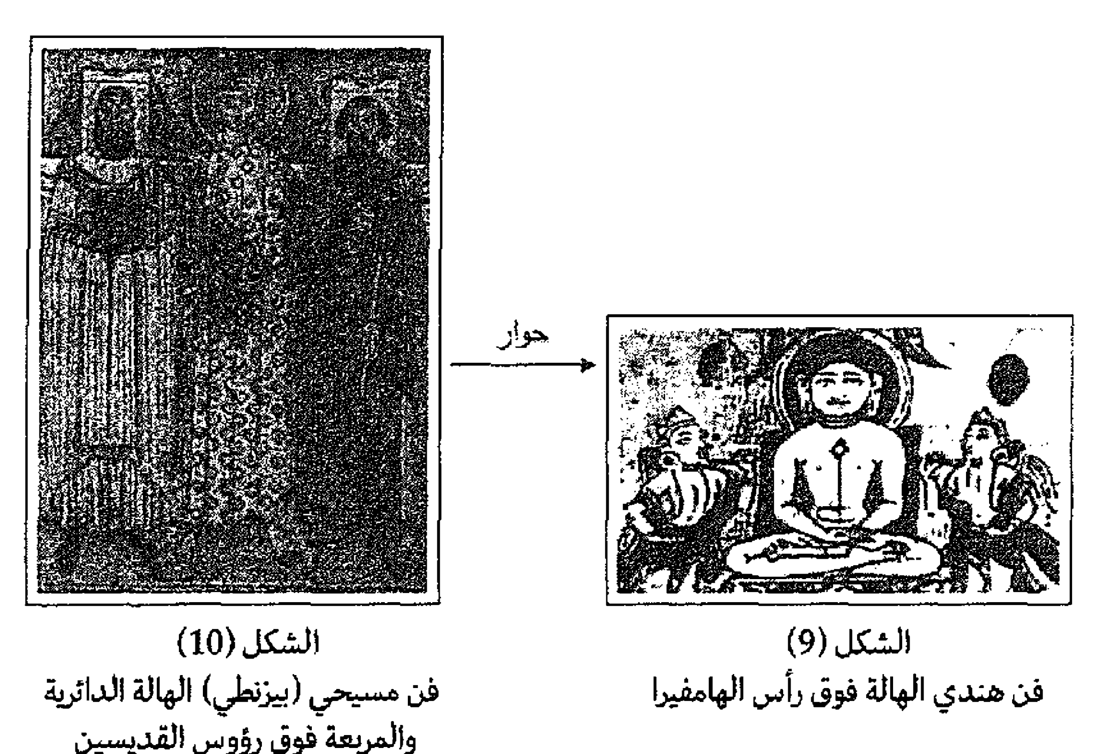
هذه الفكرة استعارها افلوطين بعد اطلاعه على الفلسفة الفارسية والممارسات التي يعتقد بها الهنود على حد اعتراف تلميذه (بورفيروس) أدخلت على الغرب مبدأ جديداً هو الازدواجية التي لم يكن الفكر الإغريقي يقبل بها لكونه مرتكزاً على مبدأ الوحدة والانسجام المعبر عنه بفن يتخذ الجسم الإنساني مجالاً لتفتّح النسب المقدّرة في الذهن المتلمّس للجمال، فالحكمة اللاتينية تؤكد على الروح السليمة في الجسم السليم، وعلى النقيض من ذلك كانت الفلسفة الفارسية تقسّم الكون إلى قوتين هما النور والظلام، الخير والشر، وقبال ذلك كان (أبولو الهيليني) هو أيضاً النار الشمسية المقدرة لهزم الظلمات وكان يهيئ للخلاص، كذلك أكّدت المانوية الفارسية في القرن الثالث الميلادي على الصراع الذي يواجه الله به خصمه الأبدي مبرزاً عقيدة الخلاص التي تقود الإنسان إلى عالم النور[20]. هذه الفكرة المتجسدة في مقولة الخلاص جعلت من الذات المسيحية تؤكد على مبدأ الجماعية، وأن ارتباط الإنسان المسيحي بالجماعة في معتقداتها الروحية أدى إلى إنكار الفنان لذاته، إذ لم يستهدف بأعماله الفنية أن يبني مجداً لنفسه، بوصفه فرداً، بل بوصفه عنصراً في جماعة، لذلك نجد فناني القرون الوسطى لا يسجلون أسمائهم على الأعمال الفنية،

وهذا الأمر أكثر وضوحاً بصفة خاصة لدى الفنانين المصريين القدماء، لكونهم يقومون بذلك كوظيفة حياتية[21]، تعبر عن الأفكار الروحية المتصلة بالعقيدة عن طريق الأشكال البصرية، وإذا كان الأمر كذلك، فإن التشخيص غير قادر على إيضاح المحتوى الديني، فلا بد من استخدام الرموز إلى جانب الجسد بحيث تعطي بمجملها انطباعاً دينياً معيناً كالهالات والصلبان... وغيرها.

وعدّت تلك الرموز في الرسم القرواوسطي من المقدسات النابعة من انغماس الناس بمشاعر الورع والتعبّد، والتي ورثتها أوربا من الفن البيزنطي[22]. لان المسيحية تنطلق من فكرة أن الإيمان المسيحي يؤكد حياة المسيح وموته وبعثته، بأنها حدثاً تاريخياً، وأن الوحي المسيحي، هو مركز ومفتاح لمعنى الحياة والتاريخ[23]، الذي يذيب الفرد في الجماعة والكون، ويترتب على وفق ذلك تجاوز الجسد الشخصي ليحل محله جسد النوع البشري التاريخي، وهكذا يموت الجسد الفردي لتجتمع الحياة والنمو في جسد الجماعة، كما تفنى الحياة البيولوجية لتستمر الحياة التاريخية[24]. هذا الفكر الجمعي ألغى تأكيد الدين المسيحي على استقلالية الفرد ومسؤليته اتجاه الله، إلّا أن رجال الدين جعلوا أنفسهم أوصياء على الأفراد بما شهدت به المرحلة المسيحية الأولى من نزعة تسلطية، "فقد أخذت الكنيسة الكاثوليكية على عاتقها مهمة الهيمنة على الحياة السياسية وتصرفات الأفراد، فتلاشى مبدأ الفردانية في العصور الوسطى، لأن كل المعتقدات والنظريات، وكل المبادئ الخلقية كانت تستمد من مصدر واحد، هو الكنيسة»[25].

لذلك أشرفت الكنيسة على كل الاقتباسات التي يحاول الفن المسيحي من خلالها تمجيد الأفكار المسيحية عن طريق الرموز التي

تشير إلى أفكار وتطلعات الكنيسة، لذا بقيت الرمزية شاخصة في رسوم المسيحية القرواوسطية. فالهالة الدائرية كانت تحيط ببعض الوجوه في العصور القديمة لتعبر عن إشعاع الشمس، وتحوّل هذا الرمز إلى أباطرة اليونان حتى صارت الهالة تعلو وتحيط برأس شخصية معينة في الرسم المسيحي وهي موقوفة على السيد المسيح عليه السلام، وبدءاً من القرن الخامس الميلادي أصبحت تهيل على رؤوس القديسين[26].

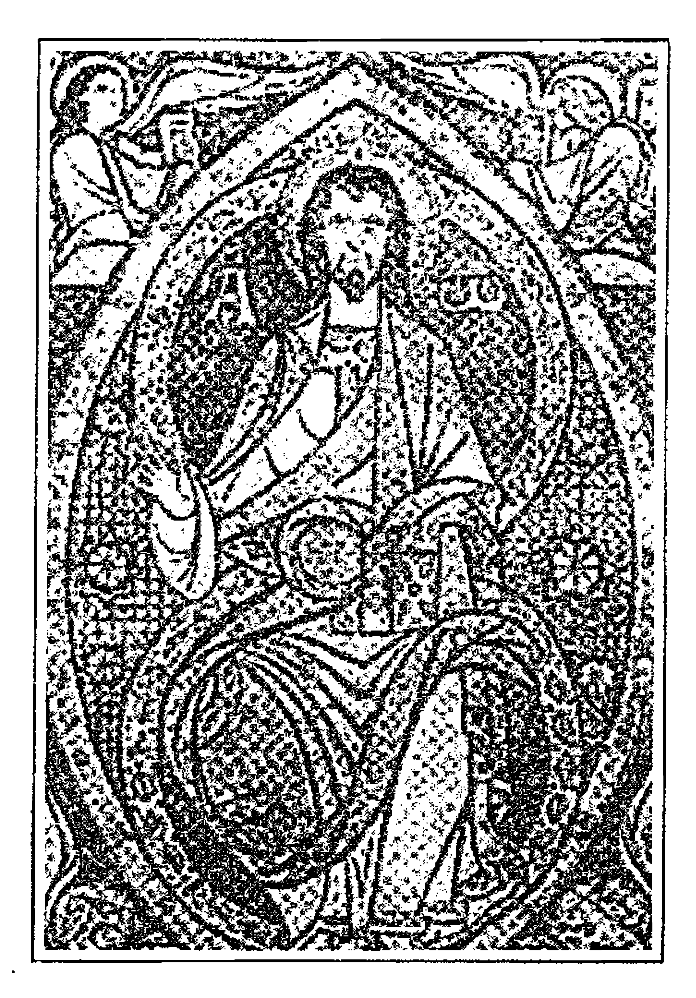


الشكل (10)
فن مسيحي (بيزنطي) الهالة الدائرية والمربعة فوق رؤوس القديسين

الشكل (9)
فن هندي الهالة فوق رأس الهامفيرا

وقد اتخذت التكوينات الدائرية المتمثلة بالهالة شمولية الجسد المسيحي، فصور السيد المسيح بالهيئة الرومانية مع الإبقاء على التجريدية البيزنطية. كما في الشكل(11).

أما الصليب فهو موجود في مناطق كثيرة من العالم قبل العصر المسيحي، وأن الأسباب التي دعت الإنسان لرسم الصليب تجتمع في فرضيتين:

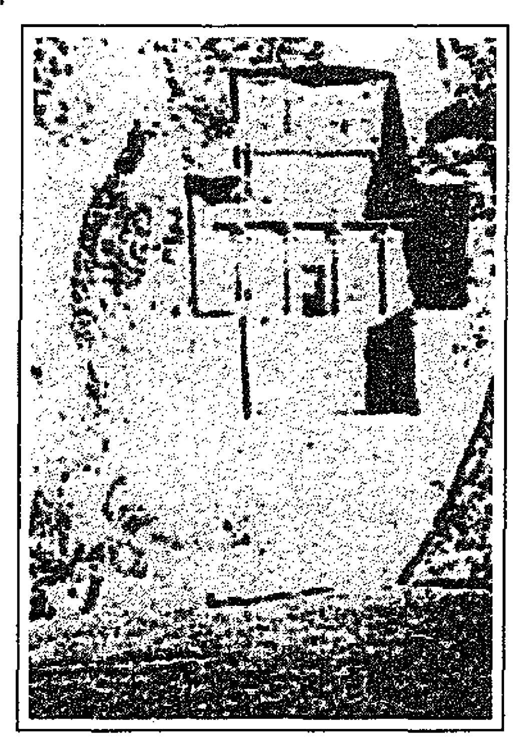


شكل (11)
المسيح في هيئة جلالة

الأولى: أن الإنسان القديم كان يعمل في فترات معينة بحك قطعتين من الخشب، يمسك إحداهما بشكل عمودي والأخرى ممتدة أرضاً ومجوفة من الوسط لكي تتلقى النهاية الدنيا للغصن العمودي، حتى يحصل على النار[27]. ولكن هذا ضعيف، إذ إنَّ هذا الافتراض ليس فيه مبادرة لتشكيل الصليب، إذ إنَّ الغرض من تلك العملية الحصول على النار وليس تثبيت رمزية معينة.

الثاني: عناية الإنسان بمراقبة طلوع الشمس ودورانها حول الأرض وغيابها، حدد وجود أربعة نقاط رئيسة، وجمع النقاط باستقامة النقاط المتقابلة يتيح إلى رسم الصليب كصورة للعالم[28].

نعم إنَّ طبيعة التحوّل باتجاهات مختلفة أوجدت في فكر القدماء ثنائيتي الظلمة والنور اللتين هما حصيلتان واقعيتان لذلك التحوّل والمتمثل بالقرص الشمسي الذي يحيط بالعالم، فضلاً عن أنَّ الشمس مجسدة للمقدس والمعبود كإله أو على الأقل كرمز لإلوهية، فهي جزء من مجمع الآلهة في الحضارات القديمة ولذلك نجد أن لها اعتباراً خاصاً في تشكّل الديمومة والحياة، هذا الذي تبحث عنه المسيحية في فكرة الخلاص والتضحية لإعطاء الحياة للبشر لذلك نجد المسيحية تسمي عيسى عليه السلام (شمس العدالة) و(نور الحق) «**إذاً فنحن ظللنا عن الحق ونور الحق لم يضيء لنا شمسه ولم تشرق علينا**»[29]، ورغم ذلك جسدت هذه الالتفاتة في الحضارة الفارسية من قبل، فقد وجد الصليب على واجهة لقبر كسرى (485 ـ 460 ق. م) وهي عائدة لفن



الشكل (12)
وجهة صليبية الشكل لقبر كسرى (485 ـ 460 ق. م)
نقش روسكان، فن أشمينيدي، رمز شمسي ورمز ثنائي للخير والشر

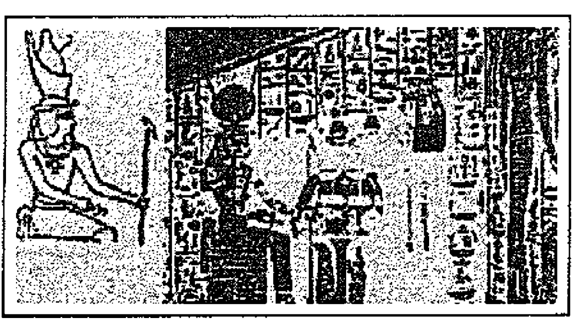
أشمنيدي، فيها رمز الشمس ورمز لثنائية الخير والشر وهذه الثنائية لا تتعارض أبداً مع الرمزية الشمسية فالإله الأكبر للاشمينيدين هو (أهوار - مازدا) اله النور والشمس ولكنه أيضاً اله الخير الذي يضاده (أهريمان) إله الظلمات والشر[30].

كما أن الصليب الرافديني يشير إلى تلك الثنائية، فالعمود فيه رمزٌ للخير والأفقي رمزٌ للشر، أما في مصر فقد أخذ الصليب ذو العروة (الانكا) Anka الذي يعني مفتاح الحياة بعداً تتمثل فيه الحياة ومجسداتها[31].

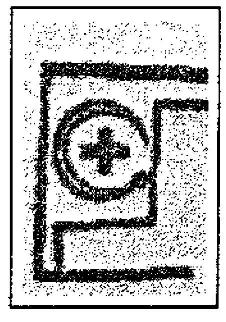
ولاشك أن الفكر المسيحي لا يبتعد عن ترميز الصليب نحو فكرتي الخير والشر، إلا من حيث عدم دمجهما معاً على الصليب، فالخير يتمثل في كلا الوتدين لكونهما يحملان جسد المسيح وهو الرب عندهم وهو الخير كله، والشر لا يحمل الخير أبداً، فالسيد المسيح هو الذي ضحى من أجل البشر وبتلك التضحية ينير للعالم كما ينير ذلك القرص الشمسي الذي يمثل اللانهائية والأبدية للرب، ومن هنا تكوّن الصليب المعقوف (السواستيكا) متكوناً من حركة القرص الشمسي بعد عقف نهايات أضلاعه، وهذا نجده واضحاً في تمثلات الفن في سامراء والهنود الحمر.



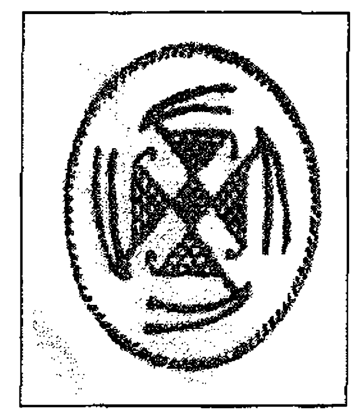
الشكل (13)
الصليب الرافديني



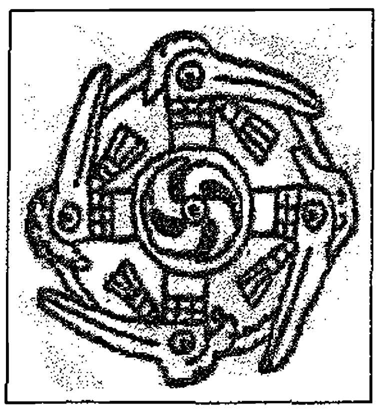
الشكل (14)
ايزيس الآلهة الأم الفرعونية تمسك بمفتاح الحياة



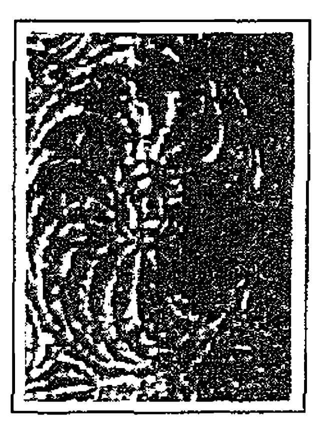
الشكل (15)
الصليب الفارسي



الشكل (16)
ماندالاوسواستيكا
سامراء ـ الألف الرابع ق.م

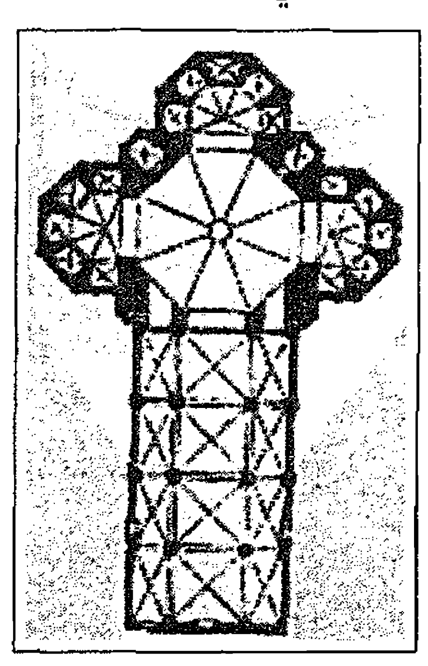


الشكل (17)
سواستيكا خلف العالم عند
الهنود الحمر

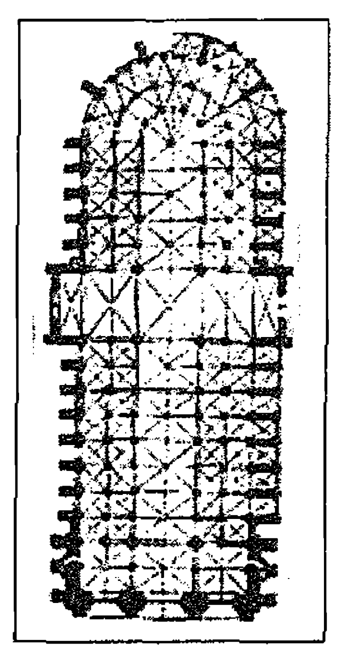


الشكل (18)
رمز شمسي على هيكل
يعود لأوائل المسيحية في
سيفيداد (فينيسيا) يمكن
أن يكون ممثلًا للمسيح

ولتمثيل المكان الذي يعبد فيه الرب على وفق مقولة الصليب شيدت الكنائس الرومانسكية والقوطية في القرون الوسطى على تلك الهيئة. كما في الشكل (19)، (20).

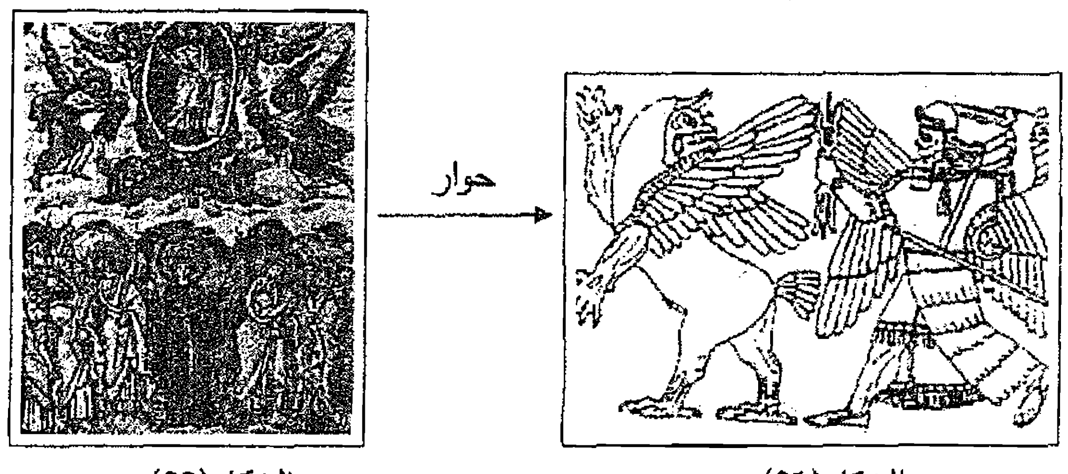


الشكل (19)
تخطيط كاتدرائية فلورنس 1296م ايطاليا



الشكل (20)
تخطيط كنيسة نوتردام القوطية باريس
(1163 ـ 1250)م

أما أجنحة الملائكة فإنها مستمدة من الفكر الرافديني والتي كانت توضع على الآلهة، إلَّا أنها صورت في العصور الوسطى من الفن المسيحي وهي توضع على الملائكة المحيطة بالمسيح وأمه، إشارة إلى التقديس والتعظيم لتلك الشخصيات.



الشكل (21)
يبين الوجود الإنساني المزدوج في أعضاء حيوانية (الأجنحة في العراق القديم)

الشكل (22)
فن مسيحي بيزنطي يبين الملائكة ذات الأجنحة تحيط بالمسيح

وعلى أساس أن الديانات قبل المسيحية هي ديانات فدائية، تقول بإله شهيد فدى البشر بنفسه، وجرى الاعتقاد بذبح انموذجاً حيوانياً في عيد موته، فكان (التيس)، هو القربان الأُمثل، ولكن المسيحية رأت أن تخالف ذلك فعدّت إلهها الشهيد (حملاً) وليس (تيساً) وعدّته هو القربان الأمثل[32] «**ها هو حمل الله الذي رفع خطيئة العالم**»[33] «**وكان يوحنا في الغد واقفاً هناك ومعه اثنان من تلاميذه فنظر إلى يسوع وهو مارٌ وقال:هاهو حمل الله**»[34] «**... للجالس على العرش وللحمل الحمد والإكرام والمجد والجبروت إلى أبد الدهر**»[35].

كما أنَّ صورة العذراء وهي ترضع السيد المسيح، فيها تأثيرات

حوار ←



الشكل (23)
التيس الإلهي في الفن الرافديني

الشكل (24)
الحمل الإلهي ـ الفن المسيحي في القرون الوسطى



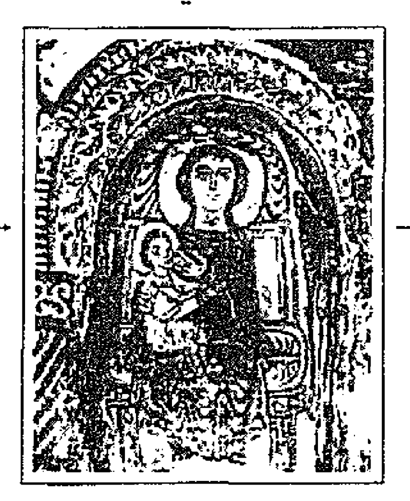
الشكل (25)
الحمل الإلهي، في الفن المسيحي النهضوي

واضحة من النحت الفرعوني البارز والتي تبدو فيها الآلهة (أيزيس) ترضع إبنها (حورس). كما مبينة في الأشكال 26، 27، 28.



الشكل (26)
الإله أيزيس ترضع ابنها حورس (فن فرعوني)

حوار ←



الشكل (27)
العذراء والمسيح في حجرها (فن مسيحي قرواوسطي)

حوار ←



الشكل (28)
العذراء والمسيح في حجرها (فن مسيحي (نهضوي)

وهكذا نلاحظ أن المسيحية في فترة القرون الوسطى تتحاور على وفق مفهوم جمعي تنتفي فيه الذوات، لكون ذلك المفهوم هو الذي يحدد تاريخية الفكر المسيحي الذي من خلاله يمكن أن يبشِّر به، أي إن

مصداق الحوار الداخلي مبنيّ على تأسيس القصص الإنجيلية ومقولات الكهنة، إلَّا أن التأثير والتأثر بوصفهما ظاهرتين حيتين وغير مقيدتين أعارتا الفكر المسيحي الرموز والطقوس الدينية في اللوحة الفنية، بما فيها الرموز المتمثلة في الحضارات القديمة، واستطاعت مسيحية القرون الوسطى تحويل تلك الرموز وفقاً للرؤية الكنسية. وأصبحت اللوحة بما فيها من معنى قدسي مؤثرة في نفوس الناس، على أساس أن تأثير الدين على مجتمع القرون الوسطى في تزايد، فملأت الاعتقادات بالأساطير عقول الشعب، حتى أصبح الكثيرون يفضلون الكسل والتراخي معتمدين على شفاعة القديسين، فانتشرت عبادة الإيقونة التي تحتوي على السيد المسيح وفي بعض الأحيان على القديسين[36]. مما أدى إلى معارضة الكنيسة الأصولية الارثوذكسية، الاتجاه الايقوني في الفن، معلنين أن الجمال والاستمتاع الحسي العاطفي بالإيقونات لا يعد منافياً لجوهر الدين المسيحي وحسب، وإنما تجديفاً وزندقة يستوجبان التكفير واللّعنة.

فقد دعا ليو الثالث (717 ـ 741) م في عام (726 م) إلى إصدار قرار بتحريم الصور الدينية وبمعارضة وجود أي أشكال للقديسين أو الأشكال الدينية في قطع الفن، وعرفت هذه الفترة باسم اللايقونية (Iconoclast)[37]. ومن اللافت للنظر أن هذه الفترة التي تم فيها الاعتراض على الفن الايقوني المسيحي هي فترة تواجد الإسلام في شبه الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي وربما حفز لاستعادة أفكار التحريم في الفكر الإنجيلي. وأن دواعي التحريم ربما أثرت على المناطق المسيحية المجاورة. وأن من أسباب التحريم ـ على وجه الاحتمال ـ هو أن الحاج عندما يذهب إلى الأراضي المقدسة كان يحمل

تمثالاً أو صوراً للقديسين مما أعانه على تقوية عبادة الإيقونة[38].

إلَّا أنَّ بلاد اليونان وقفت مع الأديرة تذود عن الصور، وأن (أوغسطين) وجد في فن القرون الوسطى، على وفق آراء افلاطون، أن العالم رائع لأنه من صنع الله، فالله هو الجمال الأبدي غير المحسوس والجمال المحسوس برأي أوغسطين هو رمز لوحدة ما وراء الطبيعة، وهو في جوهره العميق تعبير عن الخير والحقيقة، ولكن الخير والحقيقة يمكن أن نستوعبها بالمشاعر متجسدين بالجمال المحسوس[39]. أما (يوحنا الدمشقي) من رهبان الكنيسة البيزنطية، فقد وقف موقفاً ضد اللايقونة، معبراً عن ذلك، بأن العلم يجب أن يخدم الكنيسة وأن الإيقونة ما هي إلَّا تعبير عن المصدر الإلهي فإننا لا نعبد الإيقونة بذاتها، بل الشيء الذي تعبر عنه، لأن الشرف والاحترام المعطى للصورة يعني احترام صاحب الصورة[40]. وقد أعطى (الاكويني) مسوغاً إيديولوجياً للاعتراف بقيمة الفن، فقد فسر الفن من وجهة نظر الكاثوليكية الرسمية على أنه نشوة وجدانية وإحساس انفعالي عميق بعظمة الرب وروعته[41]. موطداً المبدأ (الاوغسطيني) في الجمال الذي يتمثل عنده بثالوث الصفات التي لا بُدّ لكل جميل أن يتصف بها وهي (الكمال والانسجام والوضوح)، وهكذا يلبث الجمال صفة دائمة الوجود في الله[42].

إن ارتباط هذه القوى بالكينونة المتعالية صفة تخص قوى التحكم بالكون في الموروث الإغريقي، وتخص الذات الإلهية في الفكر المسيحي ولكن الفكر المسيحي نقل الفكرة إلى مرحلة ثانية هي مرحلة الخلق المتجسد عن طريق الحلول والتحقق الدنيوي، فأصبحت الكينونة المتعالية الإغريقية كينونة متجسدة لحماً ودماً في ذات المسيح الإلهية، لذلك يضفي تصوير المسيح بكيفياته المختلفة شعوراً وجدانياً

بالنشوة، لذلك عبدت الإيقونة. إلا إن حركة الوقوف ضد الإيقونة توقفت عندما أُعلنت (ايرين) زوجة (ليو) إمبراطورة بيزنطة، وكانت تلك الفترة ممهدة للعودة إلى التقاليد اليونانية في الفن، فزادت العناية بتصوير الأشخاص والموضوعات العامة وصار الفن البيزنطي مؤثراً بعد أن اكتسب العناصر التجريدية من الشرق[43].

ويبدو التأثير الإسلامي واضحاً في اعتماد الخط الكوفي لتزيين الأبـواب والنوافـذ في بعض الكاتدرائيـات، ففي كاتـدرائية (دوبـوي) Du Puy تظهر زخرفة كوفية تزين الباب الأيمن للكنيسة وهي كلمة «ما شاء الله»، كما تظهر قوالب الخط الكوفي على مدخل كاتدرائية (راد)[44].

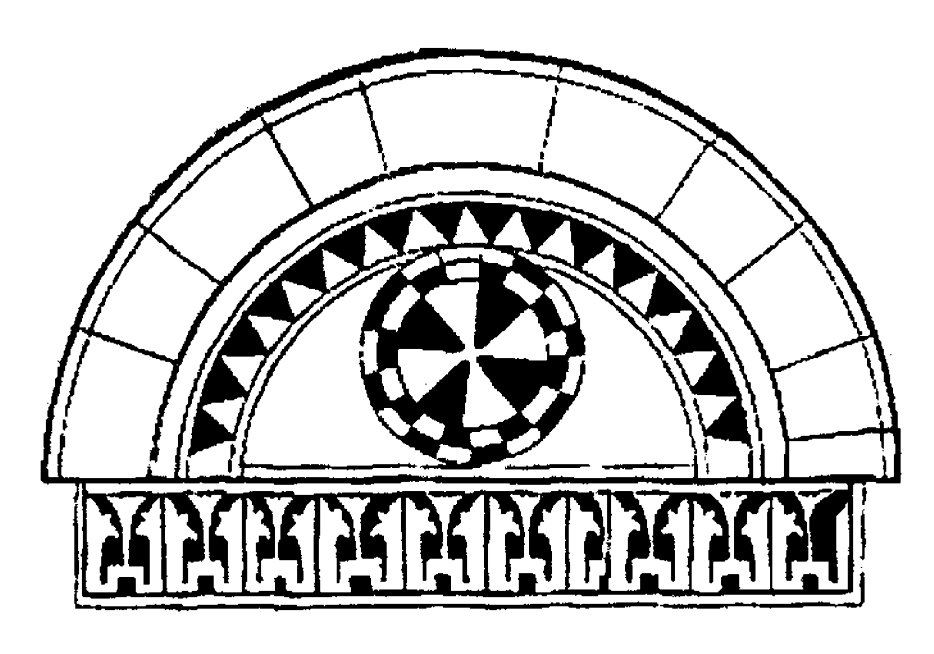


الشكل (29)
كلمة (ما شاء الله) بالخط الكوفي على باب كاتدرائية دوبوي

إنَّ طبيعة التحاور بين المسيحية والإسلام في القرون الوسطى تثير تساؤلاً، هو كيف تقتبس المسيحية من الإسلام أشكالها الفنية المرتبطة بالعقيدة الإسلامية برغم العداء الذي تكنه المسيحية للإسلام؟

ويضع المؤلف بعض المسوغات لذلك التحاور هي:

1 ـ انطلاق البنية الفنية المسيحية من منطقة عربية وتأثرها بالحضارات القديمة كوادي الرافدين والحضارة المصرية،



الشكل (30)
قوالب الخط الكوفي في مدخل كاتدرائية (راد)

فتشكلت منها أسس الفن المسيحي الذي انتقل إلى أوربا بانتشار المسيحية فيها.

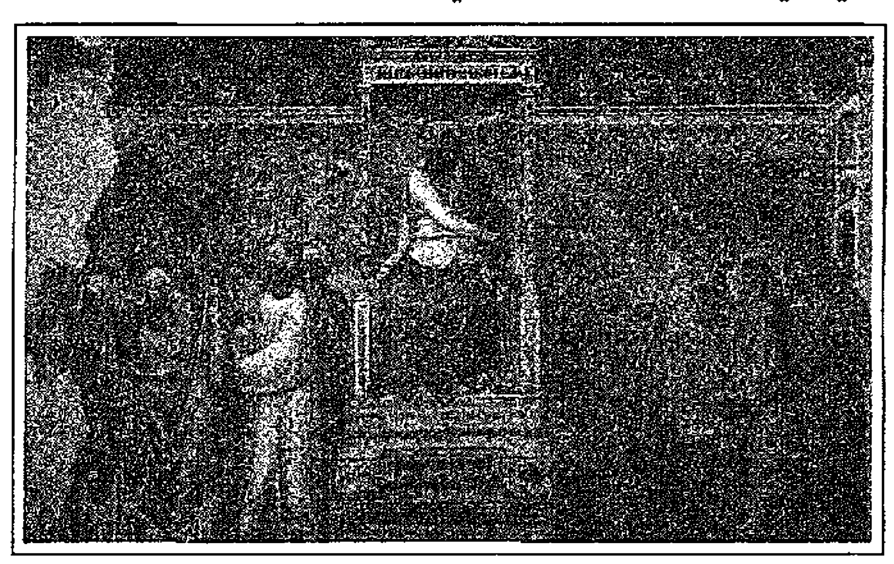
2 ـ نشوء الفن الإسلامي قائم على تأثره بحضارة وادي الرافدين، أي إن المنهل بين الاثنين واحد، فضلاً عن تأثره بالحضارة البيزنطية.

3 ـ أن منطق اللغة الداخلية للأشكال الفنية المسيحية والإسلامية المنطلقة من جذور واحدة بوصفها عقيدة واحدة، هي التي جعلتها قادرة على اختراق حدود جغرافية وإيديولوجية يسودها العداء والقطيعة، ومكنّها من التعايش والدخول في فكرها الجمالي خاصة في النزوع إلى الأسلوب الزخرفي.

كما أن ملامح تأثير الفكر الجمالي والفلسفي الإسلامي بدأت تظهر في جنوب فرنسا حوالي 1100 م في أغاني (التروبادورو)[*][45]. ومما عزز ذلك التحاور، هي الغنائم التي خلّفتها الحروب الصليبية، من مخطوطات ومكتبات وآثار، وتحف فنية، والتي ساعدت على تغيير

التصور المسيحي اتجاه الشرق الإسلامي على مستوى الشكل، أما المضمون فقد بقي يتجه نحو العداء اتجاه الإسلام، وقد كرّس (دانتي) ذلك في الكوميديا الإلهية ـ كما مر ـ والتي بقيت تمثل الفكر المسيحي الفلسفي والجمالي لقرون طويلة والتي ألهمت أعلام النهضة في شتى المجالات.

وما يدعم العداء المضموني للإسلام هو الفنان (جيوتودي بوندوني) (1266 ـ 1337) م الذي أكدّ ما أقره دانتي من خلال جداريته (المحاكمة بالنار) التي صور فيها السلطان المسلم المتغطرس الدنيوي وأمامه القديس (فرانسو الازيسي) المتصوف، المتواضع، المؤمن، الذي لا يحترق جسده بالنار، ليعكس الموقف العدائي من الإسلام من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فإن (جيوتو) كرّس التصوير الديني لنهاية القرون الوسطى وبداية عصر النهضة بصورة الإنسان الشرقي المسلم (زياً وسحنةً)، ومن هنا درج تصوير العالم الإسلامي في عصر النهضة، كما في الشكل (31).



الشكل (31)
جدارية المحاكمة بالنار، جيوتو

ثانياً: الفن الإسلامي

بعد الإقرار بأن هناك عالماً واقعياً وراء الذهن، وأن الإنسان جزء منه، يقع الكلام في صحة ما يعكسه الذهن عن ذلك العالم، ومدى مطابقته تلك الإدراكات الذهنية والتكوينات الخارجية، ولمّا كانت طبيعة الوجود العام في حدود التصوّر الإنساني مقسّمة بين المثالية والواقعية، باختلاف الطرق المعرفية، وضّح الفكر الإسلامي حقيقة المعرفة، وطرقها بتصورات عقائدية تقرر المنهج الإسلامي المعرفي الذي يؤسس طبيعة الفن الإسلامي. من خلال مسؤولية الإنسان في هذا الكون بزيادته بعداً من أبعاد المعادلة المعرفية (الله ـ العالم ـ الإنسان) وهو ما يتمحور في اتجاهين: ذاتي اتجاه نفسه، وموضوعي اتجاه العالم والله[46]. ولمعرفة بنية الفن الإسلامي، لابد من إيجاد مقاربات فكرية، بين ما تقرره البنية العقائدية للفكر الإسلامي، وما تتضمنه طبيعة الفن من اشتغال للآليات المعتمدة في الرسم والزخرفة والخط، الأمر الذي يتطلب إيجاد التفسيرات التي حدت بالفن الإسلامي إلى الاهتمام المعرفي بالقيم الروحية، من هنا كان البحث في مقومات التصوّر الإسلامي الذي يتقرر ببيان المعادلة المعرفية كلّ على حدة:

1 ـ مقومات التصوّر الإسلامي

أ ـ تجريد الاعتقاد بالخالق

لقد اتجه فكر عرب ما قبل الإسلام اتجاهاً واقعياً حسياً فكانت النظرة تتمثل باتجاه المحسوس الجزئي بوصفه موجوداً حقيقياً، متخذين المفاهيم العامة الموجودة في الذهن كليات، لذلك كان

تصورهم للإله من خلال التماثيل والحجارة، وفعل هذه الآلهة لا يكون إلّا من خلال وسائط مادية ﴿مَا نَعۡبُدُهُمۡ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلۡفَىٰٓ﴾[47].

ولا شك في أنهم كانوا يعتقدون بوجود مبدأ للوجود يسمونه (إلــه)، ﴿وَأَقۡسَمُواْ بِٱللَّهِ جَهۡدَ أَيۡمَٰنِهِمۡ لَا يَبۡعَثُ ٱللَّهُ مَن يَمُوتُۚ بَلَىٰ وَعۡدًا عَلَيۡهِ حَقّٗا وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ﴾[48].

إلا أنهم اعتقدوا بالتوحيد الذاتي دون التوحيد الصفاتي والأفعالي، فهم تصوروا إله آخر إلى جانب الخالق تعالى، أما منتزعاً منه أو على هيئة صنم.

وعند مجيء الإسلام لم تعد النظرة إلى الوجود عند حدود عالم الحس وفي نطاق الكون، فوجود الكون نفسه يحتاج إلى تعليل، وحركته وارتباط وأجزاؤه وانتظام قوانينه تحتاج إلى تفسير[49]. وهذا ما يستدعي الإيمان بخالق للكون مقتدر على إدارة النظام الكوني على ﴿أَمَّن جَعَلَ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارٗا وَجَعَلَ خِلَٰلَهَآ أَنۡهَٰرٗا وَجَعَلَ لَهَا رَوَٰسِيَ وَجَعَلَ بَيۡنَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ حَاجِزًاۗ أَءِلَٰهٞ مَّعَ ٱللَّهِۚ بَلۡ أَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡلَمُونَ﴾[50].

فوجود الله جلي لا يدركه شك ﴿قَالَتۡ رُسُلُهُمۡ أَفِي ٱللَّهِ شَكّٞ فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ يَدۡعُوكُمۡ لِيَغۡفِرَ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمۡ وَيُؤَخِّرَكُمۡ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗىۚ﴾[51].

فمعرفة الله تنبع من داخل الإنسان وقد جعلها الله تعالى أمراً فطرياً ﴿يَٰقَوۡمِ لَآ أَسۡـَٔلُكُمۡ عَلَيۡهِ أَجۡرًاۖ إِنۡ أَجۡرِيَ إِلَّا عَلَى ٱلَّذِي فَطَرَنِيٓۚ أَفَلَا تَعۡقِلُونَ﴾[52]، وهذه المعرفة تشير إلى إمكانية الوصول إلى معرفة الواجب عن طريق الممكن. فالممكنات الموجودة في عالم الوجود راجعة إلى موجود واجب خلقها وأفاض عليها الوجود، ولا شك أن في العالم الخارجي موجودات تتصف كلها بالإمكان لوقوعها في دائرة الحدوث والفناء

والتغيّر والتبّدل والانتقال من حال إلى آخر، وهذه السمات التي تشير إلى الإمكان، تؤكد صدور العالم وجميع الكائنات عن موجود واجب أوجد كل شيء ولم يوجده شيء[53]، وله صفاته التي هي إما مفاهيم منتزعه من ذاته (صفات ذاتية) بالنظر إلى أنها واحدة لنوع من أنواع الكمالات أمثال (الحياة، العلم والقدرة)، وإما أنها تنتزع من علاقة وارتباط بين الله ومخلوقاته (صفات فعلية) أمثال (الخالقية والرازقية...)[54]. فالله في العقيدة الإسلامية هو المتفرّد بالوحدانية وهو واجب الوجود بذاته غير مفتقر إلى سواه، وهو ليس العلة النهائية بل هو خالقها المتصف بصفاته المجردة ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾[55]. وهو شيء بخلاف الأشياء، و﴿هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْءَاخِرُ وَٱلظَّـٰهِرُ وَٱلْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ﴾[56]وهذا ما يمثل الإحاطة، ذلك إن كل ما فرض أولاً، فالله سبحانه قبله، وكل ما فرض آخراً فهو سبحانه بعده، وكل ما فرض ظاهراً فهو أظهر منه، وكل ما فرض باطناً فهو أبطن منه[57].

هذه الصفات تنزه الخالق عن الوجود المادي المتجسّد، لذا فهو مجرد، بحقيقة يمكن للإنسان أن يدركها، لما يحمله من استعداد على إدراك المجردات، وهذا هو المنطق الذي تفرد به الفكر الإسلامي في تصور الله لذلك كان التجريد بالمفاهيم، من الحقائق المركزية في الفكر الإسلامي.

ب ـ الرؤية الكونية في المنظور الإسلامي

لا ينحصر عالم الوجود بالعالم المحسوس، بل إنه أكبر سعةً من العالم المرئي، ويسمي القرآن الكريم العالم المحسوس بعالم (الشهادة) في مقابل عالم (الغيب)، ﴿عَـٰلِمُ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَـٰدَةِ ٱلْكَبِيرُ ٱلْمُتَعَالِ﴾[58]. وفي حدود العالمين كائنات إما مجردة أو مادية أو مجردة متعلقة

بالمادة، وإذا كان المخلوق مجرداً تاماً، فإنه يتمتع بجميع كمالاته الوجودية، ليس له حالة منتظرة، وهو فوق الزمان والمكان، فهو أذن لا تحّول منه ولا تغيّر ولا انتقال، وليس له نضج أو تكامل[59]. وبهذا يشير القرآن الكريم على لسان الملائكة بأنهم ﴿وَمَا مِنَّآ إِلَّا لَهُۥ مَقَامٌ مَّعْلُومٌ﴾[60]وهذا ما يمثل عالم الغيب. أما في حدود عالم الشهادة والمتمثل بالماديات والمجردات المتعلقة بالمادة مثل روح الإنسان فهو بذاته مجرد، ولكنه يتكامل في ظل ارتباطه بالمادة، ولهذا لا تكون روحه على مستوى من الكمال في وجوده حتى انفصاله عن البدن وهذه الماديات ومتعلقاتها قابلة للتغيير والتحوّل الكامل[61]. إن هذا الكون المخلوق بما فيه من مخلوقات مادية ومجردة، ومجردة متعلقة بالمادة تسير كلها في طاعة الله وأوامره ﴿وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ ۗ إِنَّهُۥ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾[62]، وضمن قانون الإرادة الإلهية يمكن تمثلها باتجاهين:

- **الإرادة التكوينية:** وهي التي يسير بها الكون ومتعلقاته وبضمنها الإنسان بحريته واختياره في الطاعة والمعصية.
- **الإرادة التشريعية:** وهي الأوامر والنواهي التي أراد بها الله من البشر الالتزام بها مع إعطاء الحرية في الموافقة أو المخالفة، وبرغم إحاطة الإرادة التكوينية بالإرادة التشريعية فليس من مقتضاها إجبار الإنسان أو إكراهه على فعل معين.

ج ـ التصور الإسلامي للإنسان:

يتكون الإنسان في التصور الإسلامي من عنصرين مختلفين مترابطين ممتزجين في كيان واحد ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّى خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن طِينٍ

﴿71﴾ ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُۥ سَٰجِدِينَ﴾[63]، وهذان العنصران أحدهما مادي (الطين) الذي يكون الصورة المادية، والآخر هو (الروح)، فهو ليس قبضة طين خالصة تخضع للضرورات القاهرة من طعام وشراب... وليس اشراقة روح خالصة طليقة من القيود غير متأثرة بالزمان والمكان، ولكنه مزيج بين هذا وذاك للوصول إلى حد التوازن[64]، فالإنسان ينتمي من جانب الجسد إلى التراب والطين والأرض، ومن جانب الروح إلى الملكوت والسماء ومن هنا أصبح خليفة الله، لأن خلقته تنطوي على خصائص جعلته مستودعاً لعلم الله. ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾[65]، وهذا ما يتفق مع الهدف الأسمى لخلق الإنسان وتحليه بالكمالات وتهذيب النفس وتطهيرها من دنس الماديات، ليبلغ بذلك أعلى درجات القرب من الله تعالى، وهذا ما يستلزم وضع القوانين الإلهية عن طريق الوحي ﴿وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّىٰ نَبْعَثَ رَسُولًا﴾[66].

فعندما بدأ الإنسان بوعي ذاته ووجوده بكونه واقعاً بين جميع المتغيرات الكونية تختلج في نفسه أسئلة من أين؟ ولماذا؟ والى أين؟ وجواب هذه الأسئلة يمثّل لب المعارف العقائدية[67]. وإذا كان الله تعالى قد اختص الإنسان بالتكليف والمسؤولية فإنه من ناحية أخرى خلق له الكون بما فيه ليمارس نشاطاته المادية والروحية على السواء ﴿وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا مِّنْهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأَيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[68] لذلك دعا القرآن الكريم الإنسان إلى التأمّل والتفكّر لكي يصل إلى بيان الطرق والوسائل التي توقظ عقل الإنسان وفطرته من خلال الآيات الآفاقية: التي تعم كل ما يحيط بالإنسان من مظاهر الوجود إنْ في الأرض أم في السماء، والآيات الأنفسية: وهي المتمثلة في خلقة

الإنسان روحاً وبدناً[69]. ﴿سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِى ٱلْءَافَاقِ وَفِىٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ﴾[70]، وإذا كان الخالق تعالى قدّر للإنسان هذا الكون، فلا يجوز للإنسان أن يقف منه موقف اللامبالاة، بل ينبغي عليه أن يتخذ لنفسه موقفاً ايجابياً، وهذه الايجابية تتمثل بالنظر والتأمل، وهذا ما سيؤدي إلى الرقي المادي والروحي[71]، من خلال حرية الإنسان، فالفردانية الإسلامية تتمثل بالأفعال الإرادية للإنسان وأن الله يمنح القدرة على الفعل، وأن الخير والشر والكفر والمعصية والطاعة في متناول الإنسان[72]. لذا سعى الفنان المسلم إلى جعل الذات الإنسانية متصلة بالخالق ومتحدة مع تعاليم العقيدة، لهذا نجد أن الفن الإسلامي يبحث في المجال الوجداني وقيمه المتمثلة بالانعكاسات غير المادية على روح الفنان، كما هو الحال في الزخرفة. إن الموازنة التي جعلها الخالق تعالى في أصل تكوين الإنسان انعكست كلياً على طريقة تفكيره على وفق الأسس الاعتقادية الإسلامية ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا﴾[73]، وهذا ما أثّر على طبيعة المعرفة التوفيقية التي تبناها الإسلام في تحديد المواقف الفلسفية، كما كان لحقيقة الموازنة والتوافق بين الأشياء انعكاساتها في تمثيل الفن الإسلامي. بالتوافق بين ما هو روحي ومادي.

2 ـ العقيدة الإسلامية ودورها في بنية(*) الفن الإسلامي

لقد جعل الله تعالى في الإنسان القدرة والاستعداد لتقبل فكرة التوحيد، بعد أن جبله على الفطرة الإلهية، ليحمل القابلية على إدراك التصور العام للخلق بما فيه من مفاهيم مجردة ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ ٱللَّهِ ٱلَّتِى فَطَرَ ٱلنَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ ٱللَّهِ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾[74]. وفي هذا إشارة إلى بنائية سنة التشريع

على سنة التكوين، فكما أن لكل وجود في عالم التكوين هدف يتجه إليه في حركته، فللإنسان كذلك غرض عليه أن يسلك إليه السبيل[75]، من خلال ما أودعه الخالق فيه من الشعور وركب فيه السمع والبصر، والحواس الأُخَر، والعقل، أي امتلاكه قوة الإدراك والفكر، لكي يستحضر بها ما هو ظاهر عنده من الحوادث، وما هو موجود في الحال، وما كان وما سيكون ويؤول إليه أمر الحدوث والوقوع فللإنسان إحاطة معينة بجميع الحوادث[76]﴿وَٱللَّهُ أَخْرَجَكُم مِّنۢ بُطُونِ أُمَّهَـٰتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْـًٔا وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمْعَ وَٱلْأَبْصَـٰرَ وَٱلْأَفْـِٔدَةَ ۙ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[77]. فمعلومات الإنسان مكتسبة، وإن بدت هناك معلومات مسبّقة عن طريق الفطرة، أي إنه لا يعلم شيئاً بالعلم الكسبي (الحصولي)[*] ـ بحسب الآية ـ ، لكنه يعلم أشياء معينة بالعلم الحضوري [**] أي عن طريق الفطرة[78]، كالمسائل الكلية التي لا تختص بزمان دون زمان أو بموضع دون آخر، لان براهينها تقتضي أن تكون كلية كالمسائل الرياضية والهندسية، التي كانت حصيلة الفن التجريدي الإسلامي. والأمور الفطرية التي يقول بها القرآن الكريم تمثل الاستعداد الفطري في كل إنسان بحيث إنه عندما يصل إلى مرحلة يستطيع فيها أن يتصور تلك الأمور فإن تصديقه لها يكون فطرياً[79].

وهذا المعنى أخذه الغزالي بقوله: «إن الإنسان خُلق خالياً ساذجاً لا خير له عن عوالم الله تعالى، وإنما خيره عن العوالم بواسطة الإدراك وكل إدراك خلق ليطلع الإنسان به على عالم الموجودات»[80]، لهذا نجد أن كل ما لدى الإنسان قبل ولادته هو القابلية للمعرفة والاستعداد لها، وهذا الأمر يختلف من فلسفة لأخرى، فبديهية (إن الكل أكبر من جزئه) عند (افلاطون) هي أنَّ الإنسان يعرف هذا منذ الأزل ككل الأشياء الأخرى في العالم، أما(كانت) فيجدها سلسلة من العناصر

الذهنية الفطرية الداخلية في بناء العقل، أي بعضاً منه مأخوذ من الخارج وبعضاً آخر يتعلق بالفعل ذاته[81].

وحصيلة ذلك أن للإنسان الاستعداد الذهني لقبول الكليات المجردة، والتجريد الخالص في الفن الإسلامي هو تمثل ذلك الاستعداد الفطري، وهذا ما يوحي بأنَّ فكرة التجريد في الفن تسير جنباً إلى جنب مع الفطرة، ولما كانت الأخيرة توحيدية ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِيٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا۟ بَلَىٰ﴾[82] أشار ذلك إلى وجود استعداد توحيدي في الحضارات القديمة، لان التوحيد تراث عميق يتصل ببدايات التكوين الحضاري البشري، إذ إنه شكّل كل الدعوات العقائدية للأنبياء والرسل ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِّن قَبْلِكَ مِنْهُم مَّن قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُم مَّن لَّمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ﴾[83]، وكلهم يدعون بالوحدانية لله ﴿وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِىٓ إِلَيْهِ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعْبُدُونِ﴾[84].

واستناداً إلى التسلسل الحضاري، لم يكتفِ الله تعالى بالتذكير بأمر الأنبياء السابقين، بل أعاد إلى الأذهان سيرتهم، وهذا ما يوضح التواصل الحضاري بين العقائد وتمثلات رموزها وطرائق تطبيقها، وهذا ما أثر على الفن، لذلك كان التجريد سمة ظاهرة في فنون الحضارات القديمة لاسيما الرافدينية والمصرية، الأمر الذي أثر على فنون ديانات المنطقة بل حتى على الفن المسيحي، ومن ثَمَّ ورث الفن الإسلامي أساليب تلك الفنون لكونه وليد نفس البيئة والمنطقة الجغرافية، ولكن الفكر الإسلامي أعاد صياغة بنائية الفن الإسلامي على وفق التوجه العقيدي، لتكون هويته واضحة من بين فنون الحضارات الأخرى، وعلى وفق المسوغات الآتية:

أ ـ إنَّ الفطرة الإنسانية متساوية منذ الخلق الأول للإنسان،

وأصحاب الحضارات القديمة يملكون الاستعداد الفطري نفسه، ولما كانت الفطرة توحيدية، وفيها استعداد مسبّق لتقبل الكليات المجردة، سايرت التجريد بالمفاهيم والأشكال مع الفطرة لكونه ينقل المفاهيم المادية إلى ما ورائها، وبذلك يكون التجريد متسايراً مع الاستعداد التوحيدي لذلك اتخذه الفن الإسلامي مبدأ حوارياً مع الحضارات القديمة لكونه يشكل البنية الأساسية في رؤية الإسلام للفن، وبذلك استعاره كأساس لانطلاق الفن الإسلامي.

ب ـ إن مسؤولية الإنسان اتجاه الخالق تستدعي توجه الإنسان بالأوامر والنواهي الإلهية على وفق الإرادة التشريعية، وبذلك تكون النواهي تدعيم لفطرة الإنسان، ويكون تحريم التشخيص مُركِّزاً لآليات التجريد في الفن.

وفي هذا الخصوص يؤكد (هيغل) أنَّ تجريد وتعالي معتقد الإسلام قد أدى إلى ابتعاد السببية والاستدلال، كما أن التجريد هو المسؤول عن نبذ الإسلام لوسائط التشبيه والتجسيم وتحريم التصوير التشبيهي[85]، وهذا يعني إن أصل التجريد متأت كمقولة قبلية مما يؤشر إلى أن الأمر التشريعي المؤثر على الفطرة، يؤثر على ملازماتها ومن ملازماتها التجريد، لهذا رسخّت مسألة التحريم للفن التشبيهي آليات التجريد الخالص وليس العكس، ولكن الفنان المسلم أراد استعارة روح الصفات وتمثلاتها في الأشكال، لذلك نجد أن فكرة التوحيد توصلنا إلى فكرة مجردة، وهذه الأخيرة تحوَّل إلى أشكال مجردة بفعل الفكر الإنساني.

التوحيد ←(التجريد)

وهذا يقودنا إلى أنَّ التثليث في المسيحية لم تقد الفن المسيحي إلى التجريد المتصل بالواحد، بل إلى التجريد المتصل بالتعدد والوثنية.

وبهذا لم يستخدم الإسلام الفن في الدعوة، ولم ينكره أيضاً، ولم يتشدد في تحريمه كما فعلت اليهودية ولم يوظفه كالمسيحية، ولكن الإسلام كان وسطاً بين اليهودية والمسيحية.

وبعد تأكيد القرآن الكريم على الحس في إدراك الماديات، فإنه يشير إلى العقل في تكوين المعرفة الإنسانية، لأن العلم بجميع القضايا غير الجزئية رهن جهد الذهن لا الأدوات الظاهرية التي تلتقط المعلومات من الخارج وتوصلها إلى الذهن، ولو أن الاتصال بالخارج يعطي النفس القوة على خلق هذه المفاهيم، من خلال القدرة على تطبيق الكبريات العقلية الوجدانية على الموارد المختلفة واستخلاص نتائج جديدة للإيمان بها كيقين صحيح، فمن دون الأوليات البديهية ومن دون قدرة الإنسان على تطبيقها لا معنى للإيمان بالتعقل والتدّبر، وما التدّبر إلَّا تحاور المحيط المادي لاكتشاف ما وراءه من عوالم وحقائق[86]. ﴿أَوَلَمْ يَنظُرُوا۟ فِى مَلَكُوتِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ ٱللَّهُ مِن شَىْءٍ وَأَنْ عَسَىٰٓ أَن يَكُونَ قَدِ ٱقْتَرَبَ أَجَلُهُمْ ۖ فَبِأَىِّ حَدِيثٍۭ بَعْدَهُۥ يُؤْمِنُونَ﴾[87]، وعندما كان التدّبر منوطاً بالعقل، وأن العقل قادر على إدراك المعقولات والمجردات فانه بالنتيجة يستطيع أن يشكّل مجردات حدسية.

إلَّا أن الدين الإسلامي أسس العلاقة بين إدراك المحسوسات عن طريق الحواس وإدراك غير المحسوسات عن طريق العقل والروح على وفق مبدأ الوسطية والتوازن في نقطة يلتقي فيها الجسم والروح ويتكامل طريق المعرفة الإنسانية المزدوجة بين الحس والعقل عن طريق الأنبياء[88]، لذلك فإن التصوّر الإسلامي للكون تصوّر شمولي لا يدع

جانباً دون آخر، إنه التصوّر الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة بل يطلق الحس ليتملّى بالحياة في كل شيء من هذا الكون ويتصل بها اتصالاً مباشراً، وهذا التصوّر لا يأخذ الإنسان جسماً ويدعه روحاً أو بالعكس، أو يدع العقل دون الجسم والروح، بل يأخذ هذه العناصر بصورة مترابطة ومتحركة[89]. هذا الاعتدال بين المادية والروحية من أهم خصائص الدين الإسلامي خلافاً لما عليه اليهودية التي لا تحمل أية ميول روحية، وخلافاً للمسيحية التي تنسب إلى السيد المسيح عليه السلام إهمال الحياة المادية والعزوف عن الدنيا[90]، لكن الموازنة بين الروح والمادة تختص بالجمع بين عالم الكينونات الروحية البسيطة وعالم المحسوسات المادية المركبة وبذلك تكون مهمة الفنان المسلم نقل الحدث المادي من نطاق المعلوم إلى نطاق المجهول، فهو يحررها من ماديتها إلى وجود بسيط مجرد، أي عتقها من الوجود الدنيوي إلى وجود أسمى، لأن في خلقها كوجود تمييل نحو المادية وما على الفنان المسلم إلّا أن يحوّل حقيقتها المادية إلى حقيقة غير مادية توحي بالروحانية لخلق نوع من الموازنة بين الوجودين.

والفنان المسلم يتعامل مع الموجودات الإلهية بما فيها من (قوة وفعل) ومحصلة ذلك التعامل، تحول القوة إلى طبيعة مغايرة لطبيعة الفعل حتى يحصل التوازن بين الفعل المادي والقوة الروحية، ولذلك كان الفن الإسلامي يبتعد عن المحاكاة للطبيعة ويتجه إلى لغة جديدة للتعبير، وهذا يعني إنه يبدي اهتمامه بالباطن دون الظاهر، لذا نجد أن التقليد والمحاكاة تساير الحياة وتتابع الحركة ففيها طابع الزمان، بينما يجري الفن الإسلامي مع الزمان، ومن هنا أصبحت الصورة الذهنية عند الفنان المسلم تمتلك طاقة للتشكل المتوازن بين المادة والروح

وفقاً لطبيعة التوجه الإسلامي المجرّد فتكون الصورة الماثلة صورة بسيطة غير مركبة، لذلك خلت الفنون الإسلامية من أي معنى مباشر، فعندما يختفي الرمز نهائياً فإن معناه يستمر ليشكل مفهوماً باطناً للرمز ورسالته[91]. وفي ضوء ذلك فإن العمل الفني الإسلامي محاولة للتوفيق بين كينونات الوجود المرئي المحسوس الوجود المتأمّل، إذ عمل الفنان المسلم على استلهام الخطوط والألوان والنسب وقوانين الرياضيات التي بمجملها مجموعة من العناصر المادية المنظورة، والعلاقات المدركة، والمرتبطة بالوجود العيني، وتشكل ثوابت وشروطاً لا يمكن من دونها تشكيل المكونات الحسية للعمل التجريدي، ولكنها كينونات لا تمثل الواقع ولا تعبر عن أشكاله المبهمة نحو الزوال بقدر ما تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من الفكر الديني[92].

ومن خلال ما تقدم يتبيّن بأن التجريد في الفن الإسلامي يعتمد على الأسس الآتية:

- الجانب الفطري في الطبيعة الإنسانية.
- الانقياد للتعاليم الإلهية (الإرادة التشريعية).
- الموازنة والوسطية بين الجانب الروحي والمادي.
- اعتماد الفكر القرآني.

هذه الأسس ركّزت مفهوم التجريد الخالص في الفن الإسلامي اعتماداً على التهيئة المسبقة للعقلية الإنسانية لإدراك المجردات بالمفاهيم على وفق الاعتقادات القائمة على الفكر التوحيدي.

لذا فالفنان المسلم وجد في الفن تمثلاً عقيدياً يجب أن يبتدئ بالفكرة الأولى والأصل الأول من العقيدة الإسلامية وهي فكرة التوحيد،

بحيث أن هذه الفكرة أصبحت توجهاً عقيدياً لا قصداً ذاتياً، وهذا ما يستوجب تحويل الفعل المادي إلى أثر روحي، وليس في ذلك التوجه ملاذ عن الرياضيات والهندسة، مطبقاً ذلك على فنونه سواء في الرسم أو الزخرفة أو العمارة، لان في تلك المجردات مناغمة لما في نفسه.

«إن نظرة واحدة على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي... تكشف عمق وحدته وأصالته، فأيما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها»[93]، وهذا ما يكشف عن أنَّ التجربة الروحية الإسلامية متأتية من مقولة واحدة هي (لا إله إلَّا لله)، لهذا كان التوجه نحو الوحدانية هو القصد الأول لكل مسعى، الأمر الذي أعطى للفن الإسلامي خصوصية ثابتة، إذ إن العقيدة الإسلامية تقضي في جوهرها ألا ينصرف تأمل المسلم قط عن الوحدة الإلهية، التي تعني أن الله في كل مكان ولكنه لا يرى في أي مكان[94]، ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ﴾[95].

وحصيلة هذا التصور أن بين الطبيعة والإنسان إبداعاً جمالياً، يتمثل بمبدأ الوجود الموحد الذي مفاده أن جميع الكائنات ترجع لأصل واحد، فالإنسان والطبيعة، الروح والمادة، السكون والحركة،.... هذه المقابلات كلها في التصور الإسلامي وحدة واحدة تديرها الإرادة الإلهية[96].

وعلى وفق مبدأ الإيقاع والحركة، التي تتمثل في الكون، اكتسبت الزخرفة الإسلامية صفات الاستمرارية والتواصل والامتداد واللانهائية، إذ إنَّ عنصر الحركة هو سر البنية التكوينية للصورة الزمانية والمكانية الإسلامية ثنائية الأبعاد (رسم، زخرفة، خط) أم ثلاثية الأبعاد (عمارة) بوصفها القاعدة الأساسية في التكوين الحركي لكل هيئة فنية، إذ لا

يوجد شكل من دون حركة، التي هي فعل ينطوي على تغيير ولذلك يقابله فعل (Reaction)، وليس من الضروري أن يكون هذا الفعل بهيئة حركة مميزة، وإنما هو شعور داخلي بهيئة أحاسيس مقترنة بالحركة التي ربما تعبر عنها الخطوط المائلة والأشكال المثلثة أو الهرمية التي تتعدد اتجاهاتها[97].

وهذا ما جعل الزخرفة تقدّم عدة مفاهيم مختلفة لكنها ممتزجة ومرتبطة ببعضها كما هو في:

- التفرد في الوحدة الهندسية.
- التنوع في تعدد الوحدات والألوان.
- التلاحم في تداخل الوحدات مع بعضها.
- التعاقب في الألوان والوحدات.

هذه المفاهيم الأربعة تنسجم في إطار واحد كاستعارة معبرة عن الكون والوجود والانطلاق اللامحدود. لأن الزخرفة تعبر عن نظام متفرد ومتتال آخذاً بالتكاثر والاستزادة والتنوع، فهو الأساس في مخيلة الإنسان ومحرك لها، إذ ينتقل المتلقي من خلال النظام الزخرفي من المجرد إلى مجموعة من المثارات الحسية، مثل رؤية النظام الكوني الذي يتشابه في توازنه وحركته وروابط مخلوقاته مع العلاقات النسيجية بين مفاهيمه وعناصره المكونة له، فالزخرفة تسمو بالمتلقي من المجرد إلى ما وراءه، من خلال تدبير القدرة في الكون والوجود وفي ذلك إشارة للنظم المتعددة التي يحيا بها الإنسان. فطبيعة النظام الكوني ليست عضوية، بل هي نظام دقيق، لا يعتمد على نظام هندسي واضح إضافة إلى كون ذلك النظام ذا سمة ترابطية بين عناصره ضمن قوانين

أزلية وبعدة مستويات، ومن خلال ذلك النظام أراد الفنان المسلم ربط النظام الهندسي بالطريقة العقلانية للتفكير من خلال الأشكال الهندسية المجردة، الخط، اللون... مفترضاً أن بديهيات هذه الهندسة هي حقائق، فـ«العمل الفني ليس مجموعة من المصادفات... بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة»[98].

وتبعاً (لهوسرل) يتسق النظام معنا من خلال بعدين:

- **البعد الشكلي التركيبي:** وهو ما يتعلق ببنية النظام ذاته (العلاقات بين العناصر).

- **البعد الدلالي:** والذي يتميز بالغموض إذ ترتبط بمصدر كل عنصر ودلالته مع حقيقة كون العالم متضمناً للتكوين التاريخي لعناصر كل نظام، وهكذا ارتبط البعد الشكلي بالكل والعلاقات بين الأجزاء في حين ارتبط الثاني بالأجزاء، وبمجموع البعدين تصل الزخرفة إلى معنى النظام والتعبير عنه، وهذا ما يجعل من الزخرفة وسيطاً مجازياً قابلاً للتأويل على عدة أوجه ومستويات تتشابه مع النظام الكوني الذي لا ينفك عن الإحاطة التامة من قبل الله تعالى ﴿وَكَانَ ٱللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطًا﴾[99] هذه الإحاطة تمثلت في الزخارف المبنية على أساس من الرموز القائمة على مربع وهمي ليشكل مع مركزه العلاقة بين الحركة المحيطة والسكون المركزي التي تؤول من خلالها الاستمرارية واللانهائية.

فالحركة الدائرية تشمل كل الموجودات والأكوان إذ يمتد الحيز الروحي من خلالها إلى ما لا نهاية، وينتج عن ذلك في مستوى العالم المحسوس شمول الحيز الروحي للكون كله وهكذا يندمج الفن

الإسلامي على وفق ذلك في إطار الحيز الروحي العام الذي تحدده الحركة الكونية[100]، بما فيها من إيقاع استعاره الفن الإسلامي في تكوين نظام حركي ينطوي على تناغم يعمل في وحدة منظّمة من خلال التكرار للوحدات والأشكال، الذي يتولد الإيقاع باكتمالها. فالحركة **«حالة نقيض السكون وفي الحركة توجد الحياة وتعبر عن الحياة كما إنها استمرار للحياة»**[101]، وهذه الجدلية بين السكون والحركة ولدّت اتجاهين من الزخرفة الإسلامية هما السالب والموجب، والموجب يولد إيقاعاً تناسقياً على وفق امتلاكه للحركة كما يشير لذلك التوحيدي بأن الحركة ولود والسكون عاقر، وهكذا فإن الحركة تصور الوجود. **«فالوجود وجود الأبد... ووجود الزمان... ووجود الأبد لا تتصور فيه الحركة ووجود الزمان لا يتصور بغير الحركة»**[102].

وهذا ما يفسر بأن المنظور في الزخرفة الإسلامية روحيّ، لذا سعى الفنان إلى عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه قد أبدله بالمنظور الروحي للأشياء، من خلال فكرة الإحاطة التي من خلالها يعلل بعضهم مَلْأ الفراغ الموجود في الجدار (المحراب) بالزخرفة أو التطعيم بالنحاس والفضة والخزف... لجعله عاملاً مساعداً للتخلص من وجودية المكان، وهذا التعليل غير ناهض ولا سيّما أن المسلم يفترض أن يتحرر من عوالم الواقع عند الدخول في الصلاة، وربما أن مَلْأً الفراغ في موضع القبلة يخلّص المتأمل لا المصلي من عوائق المادة.

تلك الأفكار ميزت التفكير الإسلامي عن التفكير الإغريقي والذي رُدّت إليه أصول الأشكال التجريدية الهندسية، ولا سيّما في الفكر الافلاطوني، وبلا شك تحاور الإسلام تحاور مع الفكر الإغريقي بهذا الخصوص، إلَّا أن الأمر مختلف من حيث التأويل والتطبيق فالفن

اليوناني وظفّ التفكير الهندسي لدعم الموقف المثالي التصويري المرتبط بالواقع الحسي، إذ لم يوجهه في بناء نسق تجريدي كالذي يمثِّل في الفن الإسلامي، وبغايات مختلفة فقد بنى الفنان المسلم تجريداته الهندسية على ثلاثة أنظمة أساسية من الشبكات هي:

- **شبكة المربعات**: وتتألف من المربعات المتشابهة في القياس والمتكررة في الاتجاهين العمودي والأفقي، إذ لعبت هذه الشبكة في إبداع فن الخط الكوفي وتكويناته.
- **شبكة المثلثات (الايزومترية)**: وتتألف من مثلثات متساوية الأضلاع والقياس تتكرر في جميع الاتجاهات الأفقية والعمودية.
- **الشبكة الهندسية سداسية الأضلاع**: وتتألف من مضلعات تشبه خلايا النحل وتتوزع على نحو متساو في جميع الاتجاهات على السطح التصويري[103].

فالزخرفة الإسلامية إذن قائمة على أسس هندسية ورياضية، الأمر الذي أشار إليه (فيديك) في مربعه (Vedie Square)، والذي يستنتج من خلاله أن الأنساق الزخرفية يمكن أن تحويها الدائرة لأن الفكر الإسلامي مبني على أن الغايات هي الرجوع إلى البدايات.

إلا أن الأمر التكويني اختلف في المنمنمة الإسلامية مع بقاء الفكر التأويلي متقارباً مع الزخرفة الإسلامية لكونهما يمثلان توجهاً عقيدياً واحداً، فقد اعتمدت المنمنمة الإسلامية التأكيد على البعدين الأفقي والعمودي فقط، إذ يبدو الشكل بهيئة مسطحة، ومفارقة لعلاقات العالم الخارجي. ففنان المنمنمة نفّذ الواقعية بلغة اصطلاحية يتم فيها رواية الموضوع أو سرد الحادثة في تسلسل غير مبني على أصول

المنظور والأبعاد الثلاثية، وإنما يبدأ من أعلى إلى أسفل أو العكس، أو من يمين المنمنمة إلى يسارها أو بالعكس وأحياناً ـ بل نادراً ـ على شكل لولبي[104].

إذ استعير مفهوم اللولب (Spiral) كرمز مستخدم للتعبير عن رمزية سفر الروح بعد الموت فهو"رمز نشر الحياة وبسطها في متاهة القدر، النهاية التي لا تعني الموت، وإنما الخلاص على المستوى الروحي»[105].

لكونه يرتبط بالزمان الكلي العام الذي يمثل الحركة العامة والخفية للكون غير أنها «**حركة معقولة لا حركة طبيعية**»[106]، فيكون الزمان متصلاً والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية، أو فيما يبدو كنوع من الدائرة كاللوالب والمنحنيات، وهذا ما يجسد مفهوم الزمان والحركة الخفية في تكوين رسوم المنمنمات الإسلامية التي تتصاعد نحو الإدراك الفعلي للزمان والمكان إدراكاً حدسياً. فهذه اللوالب نقلت "فعل الزمان المتعارف لحياة الصورة ليشتغل في حدود الانفعالات الذهنية خاصة التجريد، وبذلك منح الزمان التصويري بعداً روحياً باعتبار أنَّ تشييد التصويرة على هذا النحو أصبح معبراً موصلاً إلى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي مكاني وزماني وبصري»[107].

ولا يختلف الأمر في الخط العربي فقد يمتلك القدرة على مضاعفة مدلول الكلمة عند تعضيد بعدها المرئي، فالكلمة تكمن قيمتها في صورتها الذهنية على مستوى التصور ومن ثم العقل، فللخط أثره في إعطاء طاقة تشكيلية للحرف وذلك من خلال النص القرآني الذي يتم التعاطي معه بما يلي :

- أُسلوب القراءة، كتجربة مختلفة عن تجربة الاستماع شعورياً.

- تجربة التفسير، وما يتميز به من عقل لمعاني النص القرآني وتدبر آياته[108]. فبداية الخط العربي كظاهرة فنية كانت مع الحرف العربي الذي نزلت ببعضه مفتتحات السور القرآنية مثل ﴿الٓمٓ﴾، ﴿حمٓ ۝ عٓسٓقٓ﴾، والمستفاد منها أنها مضامين خفية لا سبيل لإفهامنا إليها إلَّا بمقدار أن نستشعر أنَّ بينها وبين المضامين المودعة في السور ارتباطاً خاصاً[109] فهي تمتلك قدرة وبعد تفسيري إعجازي وتحمل في ذاتها أسراراً إلهية، ومن وجهة الاجتهاد التصويري للفنان المسلم أراد توظيف الحرف العربي والكلمة العربية لما تحمله من تلك الطاقة في إعطاء دلالة معينة عند استخدامها مع نصوص زخرفية أُخَر، فتصبح ذات مكون بصري ذاتي يعطي تفسيراً جديداً للنص.

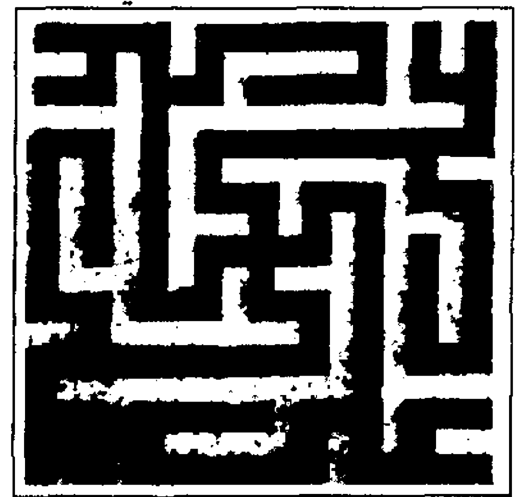
هذه التوالدية جاءت من حيث أن كلام الله تعالى لم يكن مقيداً وكان محفزاً للتفكير العلمي والفلسفي الإسلامي، فضلاً عن مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية ولا سيّما إنها القوة المحفزة لظاهرة الجمال الباطن والظاهر[110]. فالفنان المسلم قد رفع بدلالات الخط المكانة الجمالية له كي يؤدي من خلالها غرضين هما:

الأول: معرفي ينظم فيه معارفه العلمية والثقافية بشكل عام من خلال صورة ما يقرأ من الكتابة.

الثاني: الإحساس بالفن، إذ يكون الخط محمولاً على صورة زخرفية ليسدي بذلك للمعرفة والفن في وظيفته أبعاداً للتأمل[111]، من خلال أشكاله المتنوعة التي هي ليست تقليداً بشكل مادي وإنما

هي أشكال مستقلة قائمة بذاتها تعتمد على غياب الموضوع كعنصر أساسي وطرف جوهري في البنية الجمالية وبعنصر التعبير على المضمون اللغوي التدويني للنص، وهذا ما نادت به ـ التجريدية الحديثة في أوربا ـ فلا بد من غياب الموضوع من أجل فتح باب الاجتهاد والتأمل والافتراض مما يجعل العمل الفني كائناً حياً له القدرة على التعبير[112]، ضمن عملية التأليف والانسجام بين الحقيقة والغرض بعد الإظهار السليم للألفاظ حتى تعطي مدلولاتها المطلوبة، وبذلك يعطي الخط أفضل تأثير وتناغم من حيث الأداء المدلولي للشكل والمعنى مما يسبب ارتباطاً سماعياً وشكلياً[113]. للحصول على تناسق الحروف وتوازنها واستقامة تركيبها وسلامة انتظامها.

وللخط نظام زخرفي يتقارب فيه الخط الكوفي مع الخط المسماري من حيث القيم الجمالية فالكوفي المربع لا يبتعد في نزعته الهندسية عن أسلوب الكتابة المسمارية إلّا في فارق واحد هو أن الشكل الهندسي (المثلث) الذي يؤلف القاعدة الأساسية في تكوين المقاطع المسمارية يستبدل بالشكل (المربع) في الخط الكوفي، فالمقاطع المسمارية تعتمد تكرار شكل المثلث وهو رأس المسمار أما في الحروف العربية المكتوبة بطريقة الخط الكوفي المربع فإنها تعتمد على المربع كأصغر وحدة لها[114].



الشكل (32)
كتابة كوفية تعتمد على المربع كأصغر وحدة لها

هذا الحوار الذي يؤسس لملازمة التواصل الحضاري المستمر، يظهر آثار الخط العربي كاستعارة متواصلة من الأشكال والخطوط، فالشكل ينتهي بخط أو نقطة ثم يتحول إلى سطح جديد وهكذا، وهذا ما يتمثل وضعية المواجهة (in front of) في الفن السومري والفرعوني، فالوجه الإنساني منظوراً من الجانب أما العينان فيرسمان بوضعية المواجهة، كما هو في الحرف إذ يكون منظوراً مرة كشكل ومرة أخرى كخط أو مجرد نقطة وتبقى تنتقل بالمشاهد من المسقط الأمامي إلى المسقط الجانبي وكأنها تمثل الوضع الأمثل[115].

وفي ضوء ذلك، مثلت نماذج الفن من زخارف ومنمنمات وخط وحدة فعالة في بيان الأسس الفكرية للإسلام ـ على نحو التأويل المرتبط بالدليل وإلَّا فلا يكون كل فرع منها منفصلاً عن الآخر، فالخط أحياناً تملؤه الزخارف، والمنمنمات تملئ هوامشها الخطوط والزخارف، والكل يتمثل في العمارة حيث المسجد ـ عدا المنمنمات ـ وهكذا يعمل الفن الإسلامي بشكل متكامل في تعضيد الاعتقاد بثنائية الروح والمادة، من خلال فكرة التجريد الخالص.

هوامش الفصل الرابع

(1) عبد الرحمن بدوي: ربيع الفكر اليوناني، م. س، ص45 .

(2) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ت: توفل تيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص137 .

(3) عبد الرحمن بدوي: ربيع الفكر اليوناني، م. س، ص54 .

(4) عباس الصراف: آفاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، ص66 .

(5) عبد الرحمن بدوي: ربيع الفكر اليوناني، م. س، ص43.

(6) عائدة سليمان: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، 1972، ص371 .

(7) هربرت ريد: معنى الفن، ت: سامي خشبة، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص46 ـ 47 .

(*) كان سبب دخول قسطنطين بن هلاني في دين النصرانية والرغبة فيه، أنه خرج في بعض حروب (برجان) أو غيرهم من الأمم، وكانت الحرب بينهم سجالاً نحواً من سنة فكانت عليه في بعض الايام، فقتل الكثير من أصحابه، فرأى في النوم كأن رماحاً نزلت من السماء فيها عذاب، وأعلاماً على رؤوسها صلبان من الذهب والفضة والحديد والنحاس، وأنواع الجواهر والخشب وقيل له: خذ هذه الرماح، وقاتل بها عدوك تنتصر، فجعل يحارب بها في النوم فانتصر على عدوه، واستيقظ من النوم ودعا بالرماح فركب عليها ما ذكر، ورفعها في عسكره وزحف على عدوه وأنتصر عليهم، وعندما عاد إلى مدينة (نفيسة) وسأل عن تلك الصلبان، أُخبّر أن بيت المقدس من أرض الشام فجمع لهذا المذهب، فبعث فحشد له (318) أسقفاً، فقص عليهم أمره فشرعوا له دين النصرانية، وهذا هو (السنودس) الاجتماع الأول، إلّا أن أم قسطنطين (هلاني) كانت قد تنصرت وأخفت ذلك، للاستزادة ينظر: المسعودي: مروج الذهب، ط3، ج1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص351 ـ 352 .

(8) م. أوفسيانيكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979 .

(9) ول ديورانت: قصة الحضارة، ج14، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001 .

(10) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س، ص149 .

(11) نفسه: ص150 .

(12) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، 1970 و ص592 .

(13) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س، ص227 .

(14) عباس الصراف: آفاق النقد التشكيلي، م. س. ص67 .

(15) ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ط2، ج1، ت: فؤاد زكريا، دار الكتب بالغرب، مصر، 1969، ص147 .

(16) المرجع السابق نفسه: ص151 .

(17) رمضان بسطويسي: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدرنو أنموذجاً، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1998، ص102 .

(18) عباس الصراف، آفاق الفن التشكيلي، م. س. ص67 .

(19) رنيه هويغ: الفن سبيله وتأويله، ج1، ت: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص274 .

(20) نفسه: ص270 .

(21) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، م. س، ص81 .

(22) ليونللوفنتوري: كيف نفهم التصوير، ت: محمد عزت مصطفى، دار الكتاب العربي، بيروت،1967، ص44 .

(23) البان، ج، ويد جيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، ت: ذوقان قرقوط، دار العلم، بيروت،1972، ص169 .

(24) ميجان الرويلي، وسعد البازغي: دليل الناقل الادبي، م. س. ص216 .

(25) عبد الفتاح حسنين العدوي: الديمقراطية وفكرة الدولة، سلسلة ألف كتاب، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1964، ص117 .

(26) فيليب سيرنج: الرموز في ـ الفن ـ الأديان ـ الحياة، م. س، ص488 .

(27) المصدر نفسه، ص38 .

(28) نفسه، ص389 .

(29) الحكمة 5:(6).

(30) فيليب سيرنج: الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، م. س، ص390 .

(31) نبيل الحسيني: منابع الرواية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1982، ص75 .

(32) سيد القمني: الأسطورة والتراث، ط3، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، 1999، ص55 .

(33) يوحنا1: (29).

(34) يوحنا1: (36).

(35) رؤيا يوحنا5: (13) .

(36) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س: ص162 .

(37) عايدة سليمان: مدارس الفن القديم، م. س، ص386 .

(38) المصدر نفسه، ص387 .

(39) م. أوفسبانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية.م، س، ص76 .

(40) نفسه: ص44.

(41) نفسه: ص44 ـ 45 .

(42) وليم بنتون: الجمالية، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص65 .

(43) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س، ص218 .

(44) جان جبّور: الشرق في مرآة الرسم الفرنسي، منشورات جروس برس، بيروت، 1992، ص17.

(*) هم الشعراء المنشدون الجوالون، الذين أول ما ظهروا في اسبانيا خلال القرن العاشر الميلادي وكانت أناشيهم لوناً من الزجل العربي الذي تطور ودخلت عليه كلمات أسبانية ثم أصبح مزيجاً بين العربية والاسبانية .

(45) محمد مفيد الشوباشي: العرب والحضارة الاوربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت، ص101 .

(46) علي حسين الجابري: الإنسان والواجب، إشكالية فلسفية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص82 .

(47) سورة الزمر: (3)

(48) سورة النحل: (38)

(49) محمد مبارك: نظام الإسلام ـ العقيدة والعبادة، دار الفكر، بيروت، 1986، ص48 .

(50) سورة النمل: (61)

(51) سورة إبراهيم: (10)

(52) سورة هود: (51) .

(53) حسن مكي العاملي: بداية المعرفة، دار الكتاب العربي، بغداد، 2004، ص85 .

(54) محمد تقي مصباح اليزدي: دروس في العقيدة الإسلامية، ط4، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع، إيران، 2003، ص90.

(55) سورة الشورى: (11)

(56) سورة الحديد: (3)

(57) جواد علي كسار: التوحيد، ط3، ج1، دار فراقد، إيران، 2004، ص83 .

(58) سورة الرعد: (9)

(59) محمد تقي مصباح اليزدي: معارف القرآن، دار ذوي القربى، إيران، 2005، ص232 .

(60) سورة الصافات : (164) .

(61) محمد تقي مصباح اليزدي: معارف القرآن، م. س، ص233 .

(62) سورة الإسراء: (44)

(63) سورة (ص): (71 ـ 72).

(64) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار العلم، القاهرة، ب ت، ص48 .

(65) سورة البقرة: (30) .

(66) سورة الإسراء: (15).

(67) حسن مكي العاملي : بداية المعرفة، م. س، ص61 ـ 62 .

(68) سورة الجاثية : (13).

(69) حسن مكي لعاملي : بداية المعرفة، م. س، ص63 .

(70) سورة فصلت: (53)

(71) محمد حمدي زقزوق: مقدمة في الفلسفة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص31 .

(72) حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2004، ص35 .

(73) سورة البقرة: (143)

(*) عمل المؤلف على انتقاء آليات تكوين الصورة في الفن الإسلامي التي يمكن أن تتحاور مع الفن المسيحي، لذلك فإن عدم التطرق من قبل المؤلف على بعض العناصر والأسس أو بعض الفنون الإسلامية لا يعني عدم أهميتها وإنما للانتقائية فقط .

(74) سورة الروم: (30)

(75) عبد الله نصري: الدين بين الحدود والتوقع، ت: أحمد العبيدي، مركز الغدير للدراسات الإسلامية، بيروت، 2004، ص118 .

(76) محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القران، ج2، م. س، ص113.

(77) سورة النحل (78) .

(*) العلم الحصولي: هو حصول صورة الشيء عند المدرك، ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، م. س، ص102

(**) العلم الحضوري: حضور الأشياء أنفسها عند العالم، تعلمنا بذواتنا وبالأمور القائمة بها أو من هذا القبيل علمه تعالى بذاته وبسائر الموجودات... لأنه يعلم الأشياء بحدس كلي واحد لا بالانتقال من فكرة إلى أخرى. ينظر: نفسه: ص102.

(78) مرتضى مطهري: الفطرة، ت: جعفر صادق، مؤسسة البعثة، بيروت، 1992، ص37 .

(79) المصدر نفسه، ص44 .

(80) محمد بن محمد الغزالي: المنقذ من الظلال، ب ط، ب ت، ص78 ـ 79 .

(81) مرتضى مطهري: الفطرة، م. س. ص40 .

(82) سورة الأعراف: (172) .

(83) سورة غافر: (78).

(84) سورة الأنبياء: (25) .

(85) محمد عثمان الخشت: مدخل إلى فلسفة الدين، م. س، ص79.

(86) محمد علي التسخيري: في الطريق إلى التوحيد الإلهي، مطبعة فجر الإسلام، إيران، 2003، ص19 .

(87) سورة الأعراف : (185) .

(88) راجح عبد الحميد: نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة، مكتبة المؤيد، الرياض، 1992، ص479 .

(89) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، م. س، ص18 .

(90) محمد حسين طباطبائي: مقالات تأسيسية في الفكر الإسلامي، م. س، ص49 .

(91) شاخت وبوزورث: تراث الإسلام، ج2، ت: حسين مؤنس وإحسان صديق، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص82 .

(92) عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص33 .

(93) روجيه جارودي: وعود الإسلام، ت: ذوقان قرقوط، دار الرقي، بيروت، 1985، ص144.

(94) نفسه: ص146 .

(95) سورة البقرة: (115) .

(96) عيد سعيد يونس: التصوير الجمالي في القرآن، عالم الكتب، القاهرة، 2006، ص63 .

(97) عبد الفتاح رياض: التكوين الفني في الفنون التشكيلية، دار النهضة، القاهرة، ب ت، ص297 ـ 303 .

(98) علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني، دار الجامعات العربية، الإسكندرية، 1977، ص58 .

(99) سورة النساء: (126)

(100) على اللواتي: خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي، مجلة الفكر، عدد (7)، سنه (28)، تونس، 1983، ص46.

(101) سليمان حسن: الحركة في الفن والحياة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص28 .

(102) أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه، م.س، ص70 .

(103) عبد السادة عبد الصاحب، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، م، س، ص103 .

(104) زينات البيطار: غواية الصورة، النقد والفن، تحولات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص192.

(105) فيليب سيرنج: الرموز في ـ الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، 1992، ص41.

(106) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، ط2، مكتبة النهضة، مصر، 1955، ص76 .

(107) مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2004، ص201 .

(108) محمد عبد العزيز: التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، م. س .

(109) محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القرآن، ج8، م. س، ص9 .

(110) عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، م. س، ص110 .

(111) محمد عبد العزيز: التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، م. س .

(112) أياد حسين الحسيني: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، بغداد، 1996، ص110 ـ 111 .

(113) أديب نصر الدين: الينابيع في المسيحية والإسلام، دار النضال، بيروت، 1994، ص239 .

(114) شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص150 .

(115) شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي: م. س، ص85 وص140

الفصل الخامس

التحولات البنائية للرسم في عصري النهضة والحديث

أولاً: الفن المسيحي في عصر النهضة

حتى نهاية القرون الوسطى تقوضّت أركان النظام الإقطاعي في الغرب، وحلت محله الطبقة الوسطى بنزعتها القومية وشعورها الوطني فابتدأت مراحل التفكير تتجه بحكم الواقع اتجاهات جديدة تختلف كلياً عمّا كان يسود المجتمع من قيم نجمت عن طبيعة العلاقات الإقطاعية التي تحولت إلى عبأ على كاهل المجتمع بفعل تقيد الفكر جراء تسلّط الكنيسة الكاثوليكية[1]. فأعيد تشكيل ثنائية العلاقة بين الإنسان والمطلق بقوة العقل والمنطق، رغبةً في العودة إلى بعض الثقافات القديمة ولا سيّما الإغريقية، باعتقاد إمكانية الانعتاق من قيود العصر الوسيط، والتعمّق في فهم الطبيعة والتعبير عنها والاستفادة منها عن طريق إحياء التراث القديم[2].

ومن هنا جاء اسم الاتجاه الفكري الجديد Renaissance الذي يعني البعث أو الأحياء أو الميلاد (1300 ـ 1550) م والذي تحول فيه الفنان من دور الرمزية الميتافيزيقية إلى تصوير العالم التجريبي بطريقة

عقلانية، فدمجت فنون القرون الوسطى بالفن الدنيوي. وليس ذلك ببعيد لكون النظرة الدينية قد تجلت في القدرة الإلهية التي تميز الحقائق المحسوسة التي ثبتها القديس (فرانسو الأسيزي) (1182 ـ 1226) والتي تلوّح بالمحبة الإلهية عبر الأثر الإلهي من طبيعة وسماوات ونجوم... بوصفها من نعم الله، فكانت هذه نعمة دينية جديدة فتحت أعين الفنانين لجمال الطبيعة[3]، التي بدت بالتصوير النابض بالحياة، والذي يبدو فيه توازن بين ما هو تجريدي، وما هو مادي في صور البشر عند (جيوتودي بوندوني) (1266 ـ 1337م).

فأصبح العقل والخبرة والواقع الخارجي المحسوس تتمثل تحت جناح الأيمان، مما أعلى من الذات الإنسانية نتيجة لتوجهات (توما الاكويني) بتعميد أرسطو وإدخاله في العقيدة الفلسفية الرسمية[4]. فلا يجد الاكويني نوعاً من الإيمان بالمثل المعزولة عن الواقع، بل يؤمن بالمثل المجسمة في المكان والزمان المعينين، فهو كأرسطو ينظر إلى الواقع الراهن دون الانصراف إلى العالم الآخر والأفكار المجردة التي يمتنع التدليل عليها[5]. فصارت النزعة العقلية ظاهرة عامة تشمل شتى ألوان النشاط الإنساني التي غيّرت وجه الحياة والفن، عبر ميزان العقل والذي معه برزت حرية القبول والرفض، فلم يعد هناك مقدسّ، كما لم تكن هناك تعاليم تُفرض على عقل الإنسان وروحه، فالإنسان هو كل شيء وهو الأصل والمحور[6]. وهو النهائي واللانهائي، فهو محدود وفانٍ إذا ما نظرنا إليه ككائن فيزيقي، إلّا أنه لا حدود له، عندما ننظر إليه بوصفه إنساناً اجتماعياً[7]. أي بمعنى أنه البشرية في شمولها وأن جوهرها اللانهائي يتجلى فيه تجلياً فردياً بطبيعة مباشرة[8].

وبذلك أصبح انعتاق الفرد نحو الإنسانية[*] سمة أساسية لعصر

النهضة، وهو ردٌّ فعل لفكرة القرون الوسطى، وتحرر الفرد من الانضباط الكاثوليكي. فبدأ التمرد على النزعة الجمعية، إذ انتهت بطولة القديس عند عصر النهضة، وبدأت التطورات التي جلبت معها مسالة وجود الإنسان إلى مركز الصدارة لأن نظرة الإنسان إلى الحياة الدنيا جاءت نقيضة للذهنية التي دعت إلى تكريس كل ما في الحاضر من أجل الآخرة، مما شكّل ابتعاداً عن الروح المسيحية[9]، التي تدعو إلى فكرة المثال الإلهي في الإنسان الذي نزل إلى الأرض لتعميرها والتكفير عن الخطيئة، ولكن سرعان ما زُعزعت هذه الفكرة عندما أعلن (كوبرنيكوس) انتقال مركز الكون من الأرض إلى الشمس، مما أدّى إلى التشكيك بالنتاج الفكري للقرون الوسطى والمتمثل بالمسيحية. وإعلان التمرد على النزعة الموضوعية وإبدالها بحقيقة الوجود الإنساني عبر الجدل الديكارتي «**أنا أفكر إذاً أنا موجود**» والذي هو في جوهره انعكاس صريح للإنسان، وهذه الفكرة تمثل نقطة البدء بالنسبة إلى وجود الإنسان وليس وجود غيره من الأفراد أو وجود المجتمع[10]. وبذلك أصبح الفرد الإنساني مقياس الأشياء، كما أشار لذلك بروتوغوراس السوفسطائي من قبل.

على حين كان الفكر الجمعي للفن ينحاز إلى الجانب الروحي، رافضاً محاكاة الواقع المحسوس، إلَّا أن تلك النظرة نحو الفردانية الإنسانية في عصر النهضة جعلت من الفن لا يبالِ بمطابقة كاملة مع الواقع، وبذلك «**تبدلت كل العلاقة بين الروح والطبيعة، فلم تعد الطبيعة توصف بافتقارها إلى الروح وإنما توصف بشفافيتها الروحية**»[11]، تلك الشفافية كان الغرض منها بناء تقاليد جديدة دون المساس بلب العقيدة المسيحية في العصور الوسطى، ولكن قلة

معرفة الإيطاليين بمسائل اللاهوت فضلاً عن حملهم الإخوة الإنسانية الدنيوية ـ وهذا ما تبنته المسيحية بمسلكها المشبع بالمحبة ـ أدّى إلى تطوّر الإحساس بنشوء عقيدة في القرن الخامس عشر ترمي إلى جعل الإنسان مركزاً للكون[12]، بمحاولة الفنانين خلق رابطة بين القوى العامة والإنسان، لأن نقطة الانطلاق تكمن في النفس الإنسانية تلك التي تبدو فردية عن القوى العامة في الآلهة «فمضمون الآلهة لا بد أن ينكشف للعيان على انه مضمون الأفراد أنفسهم، بحيث تبدو القوى السائدة من جهة أولى منفردة في ذاتها ولذاتها، وتطرح نفسها من الجهة الثانية على أنها محايثة لروح الإنسان وشخصيته، وإن تكن خارجية عنه وعليه»[13]. وللتعرف عن كنه الإنسان عمل الفنانون على تحليل التركيب الجسماني للإنسان وطبيعة انفعالاته والجوانب المختلفة لاتجاهاته الذهنية ومثاليته الأخلاقية، كما حدّدوا مكان الإنسان من الطبيعة ونسب أجزائه وعلاقته بالنظام الهندسي واستعداداته للحركة والفعل[14]. مما أعطى ذلك قيمة تعبيرية مؤثرة، فيتقبّل المشاهد المضمون الديني من خلال الإنسان نفسه[15]. ومن جانب آخر إضفاء القيمة الجمالية من خلال ثلاثية (**الكمال، الانسجام والوضوح**) بما يبقيه صفة دائمة للوجود الإلهي تارة ولمحسوسية الحواس تارة أخرى[16].

ولعل الاستعانة بالثقافة الإغريقية كدافع للديانة المسيحية في عصر النهضة (**المذهب الإنساني**)، أدت إلى تغيير الرؤية المفاهيمية للوجود، حيث حلول المطلق القيمي من الله إلى الإنسان المثالي النهضوي فالإله جُسّد على يد مايكل أنجلو في سقف (سيستينا)، وكذلك دافنشي عند تقديمه للإنسان وقد اتخذت سرّته مركزا لدائرة حوله يستطيع بلوغ محيطها في حالة مد الذراعين والقدمين في كل

اتجاه، ليصبح هو الإنسان المثالي، وبذلك فإن ذلك الإنسان ذو تناسب رياضي هندسي إلا أنه لا يمتلك بعداً جوّانياً قيمياً، فيكون ظاهراً فقط، وفق معايير وفرضيات وضعية، ومن هنا يصبح الواقع هو المثال فيضيق الفاصل بين الدال والمدلول[17].

فبدأ التحول من الرموز اللاهوتية إلى المعاني الإنسانية والبحث عن القاعدة والقانون وعدم القناعة بما تلمسه الحواس ويدركه الوجدان، ففي الوقت الذي كان المكان يمثل الحجرة بمعالمها الخاصة أصبحت فكرة المكان في عصر النهضة هي فكرة البعد الثالث أو القاعدة التي ينطبق عليها كل مكان مما مهّد لاكتشاف المنظور[18].

وعندما كانت الأشكال في العصور الوسطى تتحرك على السطح في واجهة اللوحة، أصبحت في عصر النهضة تتحرك صوب عمق اللوحة، لأن المنظور يصعّد الإحساس بالحيوية ويوّثق العلاقة بالمكان، وبمعنى آخر فهو الصفة التي تجمع بين الإنسان والطبيعة بوحدة انسجام وحركة. وأنّه يحكّم قانون وجود الأشياء المادية إذ يقوم على علاقات رياضية ويحدد الحجوم وأبعادها في نطاق البعد الثالث فيجعل فعل الرؤية من المتلقي محدداً بالموقع واللحظة الزمنية فهو تجسيد لرؤية مادية، وهذا ليس بمعزل عن الرؤية الفكرية لعصر النهضة.

فتحولت الخطوط الجافة على يد دوتشو (Duccio) (1255 ـ 1319) م إلى خطوط لينة كما أن الأجساد الموجودة قد دبّت فيها الروح والحياة بعد أن كانت مسطحة من دون أبعاد في فن القرون الوسطى، ذلك عن طريق توضيح الظل والنور، كما أن السيد المسيح قد بدا وعليه براءة الأطفال والحنان الامومي، ليمثل الحب المكتفي بذاته الذي ليس موضوعه عالم آخر بل الماثل في الشيء الذي هو في

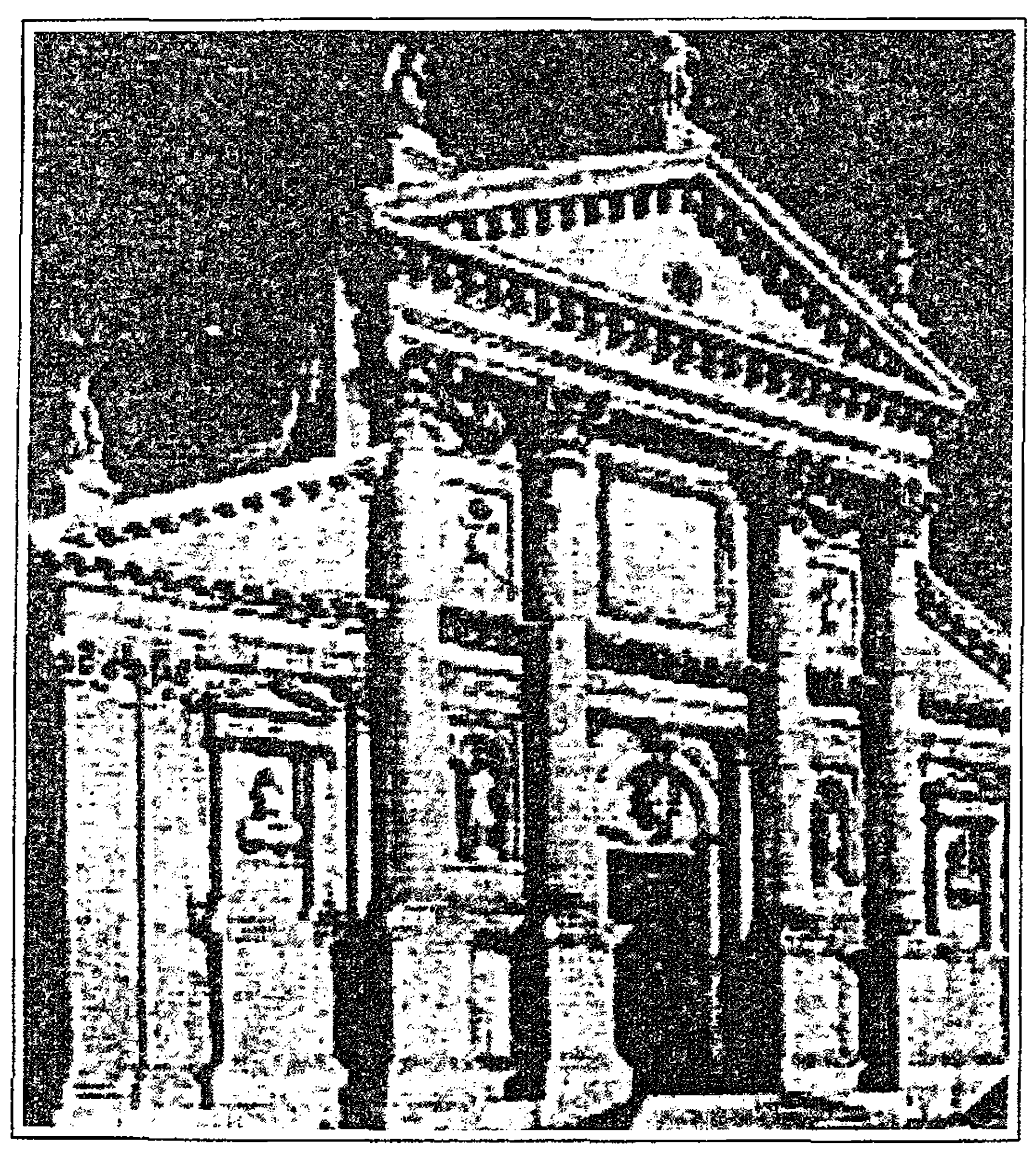
متناول بصرنا... فهذا الحب يمثل أجمل المضامين التي رقى إليها في الدائرة الدينية، الفن المسيحي بوجه عام والرسم المسيحي بوجه خاص[19].

فهبوط الروحانية عبّر عن ظاهرة الأشياء المرئية بكامل حقيقتها المبصرة، فصار الحكم للعين التي استطاعت الإيحاء باللمس، وفي مقابل ذلك بدت فكرة الشكل كفكرة واقعية في عصر النهضة وليس واقعية البصر، هذه الظاهرة كانت رئيسة في الفكر الإغريقي وهو ما سعى عصر النهضة إلى استرجاعها معارضاً بها فنون القرون الوسطى[20]. إلّا أن استقلالية الأشكال عن القوانين الخارجية تناظر فكرة تلقائية الذهن، وأن الاستقلال الذاتي للفن كان يعني بالنسبة إلى عصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة، وعن الميتافيزيقي التي تنادي به، ولكنه ظلّ مرتبطاً بالفلسفة العلمية لذلك العصر، وكما استقل الفنان عن رجال الدين، دخل في علاقة أوثق مع أصحاب النزعة الإنسانية ولكن مع الفارق بين كون الفن خادماً للاهوت في العصور الوسطى، لم يكن الفن خادماً للعلم في عصر النهضة[21]. إلّا أن ميلاد النهضة ثم تطورها لم يشهد نسقاً واحداً بل اختلف بحسب البلدان والظروف، ولعل سبب ذلك هو بقاء تقاليد القرون الوسطى في الشمال مما جعلهم يحافظون على قوة الأسلوب التعليمي والناحية الطبيعية.

وقد تجلت النزعة العقلانية لمفهوم الجمال في عصر النهضة بالعودة إلى التقاليد الفيثاغورية، فيما يتعلق بالنسب الرياضية أو العددية التي تقوم على التوافق والانسجام (Harmonie) وبخاصة ما يسمى (**بالمقطع الذهبي**)، وهو نسبة بعدين عندما تكون نسبة البعد

الأصغر إلى البعد الأكبر مساوية لنسبة البعد الأكبر إلى مجموع البعدين[22].

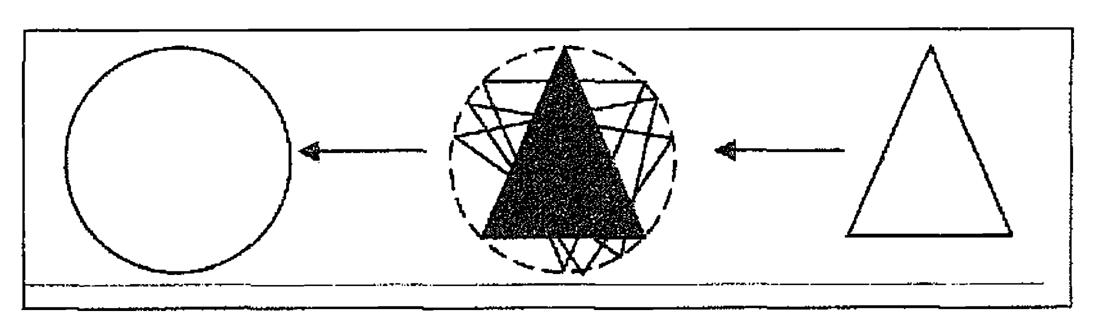
فالمثلث هو صورة للتوازن والتعقل عند الاغريق والرومان، لهذا أدخل في الهندسة المعمارية ليمثل جبهية المعابد الإغريقية والرومانية[23].



الشكل (33)

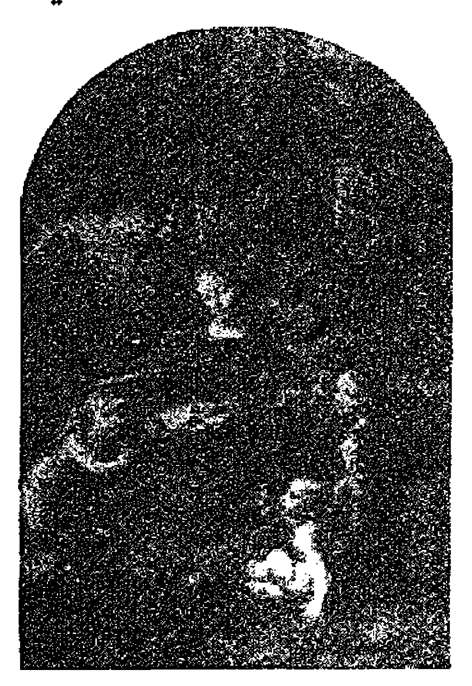
كنيسة القديس جورجيو، البندقية، 1565 م

وفي عصر النهضة استبدلت التكوينات الدائرية للبناء الفني السائد في العصور الوسطى بالتكوينات المثلثة. إلا أن هناك ثمة علاقة جوهرية تؤكد التداخل بين الدائرة الأوسطية والمثلث النهضوي، فالمثلث يمكن أن يكوّن الدائرة بعد تكراره.



الشكل (34)
تكوين المثلث للشكل الدائرة بعد تكراره

أما في الرسم فإن التكوين الهرمي ساد موضوعات دافنشي وغيره من الفنانين الذين تأثروا به، كما يبينه الشكل الآتي:



الشكل (35)
عذراء الصخور لـ(دافينشي)، تبين المنظور الهرمي في التكوين 1485 م

وكما كان الاهتمام بالمنظور في دراسة الواقع، فإن فناني النهضة عنوا بأعضاء الإنسان من يدٍ ورأسٍ... فإنها لا تمثل عندهم ذات اليد وذات الوجه أو الرأس، وإنما هي صورة اليد للإنسان مطلقا، أيّ القاعدة العامة التي تنطبق عليها صور كل إنسان ومن هنا كان الاهتمام بعلم التشريح لأن **«التصوير يصل إلى غايته عندما يكون التعبير عن أوضاع الجسم كاشفاً عن انفعالات النفس»**[24].



الشكل (36)
مقطع من معركة آلهة البحر، أندرياماتنينيا
مزج فنان عصر النهضة بين الأسطورة والدراسة العلمية لتشريح جسم الإنسان

فكان يكفي هذا الجيل من الفنانين أن يرى احدهم عضواً أو عضلة أو كتفاً، حتى يمتلئ لذة ونشوة **«سيسرك أن ترسم الفقرات لأنها رائعة وارسم عندئذٍ العظم الواقع بين الوركين فهو في غاية الجمال»**[25].

فضلاً عن أن مفكري عصر النهضة عنوا بإحياء الماضي معتمدين على البحث عنه بمعناه الباطني، ومساره اللحظوي **«فقد كانوا مهتمين بالماضي بدلالة الحاضر، أما المستقبل فإنهم لم يبالوا في أن يعرضوا فيه نظرية تقدمية، ذلك أن فعالياتهم الخاصة وتألق اليونان والرومان... تصرفهم عن الاهتمام كثيراً بالمجرى الممكن للحوادث القادمة»**[26]. فأصبحت فعالياتهم الخاصة تنطوي على الذات المعتمدة على الآنية أو اللحظوية. لذلك كان العمل الفني من خلق شخصية معينة لا تخضع إلا لذاتها، وأنها تعلو على الذات والنظرية والقواعد وعلى العمل وتسجيل التعبير عنها في حدود القالب الموضوعي[27]. وهذا ما نمّى فكرة العبقرية في عصر النهضة في الوقت الذي ظلّت فيه هذه الفكرة غريبة في العصور الوسطى، وسعت تلك الفكرة إلى تحديد ثنائية العلاقة بين الإنسانية الراغبة في فكرة الجمال الجسدي، والروحانية الطامحة للجمال المتعالي، ومع هذه النزعة مجّد (روفائيل) شخوصه ذات الطابع الديني بمسحة إنسانية، مصورا العذراء في أوضاع مختلفة مؤكدا «الوحدة بين المفاهيم الفلسفية الافلاطونية وبين مبادئ الدين المسيحي، ثم بين السلطة الروحية الزمنية، وتقريب فكرة العلم من طبيعة الفن»[28].

ومع التعبير عن المشخصات الفردية بظهور العلاقة بين الفنان والواقع أصبح الواقع يعتمد على التعبير المستوحى من الفنان، أيَّ عبر شخصية غريبة على الأنموذج المعبّر عنه وهذا ما يعتمد على فكرة العبقرية والموهبة، فينتهي التعبير الفني إلى الخصائص الفردية التي تتغير بفعل التغيّر الذاتي للفنان نتيجة التأثيرات المتعددة من ذلك الفرد، ويفسر ذلك أسباب اختلاف الملامح الخاصة لفردٍ ما باللوحات

المتعددة[29]. فينكشف عن ذلك سحر كامن فيها، نابع من كونها تنظر باتجاه المتلقي في نوع من إرباك العلاقة التقليدية في الرسم، وهذا ما يكشف عن التعلّق بالشخصية لا بالمضمون ويفتح الباب لحوار داخلي بدل الحوار الخارجي[30]، حتى أصبحت الصور الشخصية فناً بلا مضمون، في الوقت الذي ساد فيه تأثير المضمون على الشكل في عصر النهضة، فبدأ الفنانون يبتعدون عن المثالية الجمالية والاهتمام بالسمات والملامح الأكثر تفرداً للجمال[31].

إلَّا أنَّ عصر النهضة الذي جعل من الإنسان محور كل شيء، قد طرأ عليه بعض التغيرات في الأسلوب نتيجة لظهور جماعة السيوعيين الدينية التي راحت تبني الكنائس للدعوة إلى مذهبها، كرد فعل لحركة الإصلاح البروتستانتي، إذ عُني المشرفون على الكنائس بتشجيع الطراز الباروكي بالأمور الدنيوية أكثر من الدينية[32].

وهكذا تغيرت النظرة الدينية تبعاً لتغير الحافز فمنذ ظهور عصر النهضة، وما بعدها كان الرأي حول الفن المسيحي في تغيّر فلم يرَ (شوبنهاور schopenhaur) (1788 ـ 1860) م، في الكاتدرائيات القوطية، سوى جسور وعواميد لتطبيق نظرية الحامل والمحمول، أما (هيغل) فلم يجد في الفن البيزنطي سوى مومياء محنطة وخالية من أيَّ روح[33].

لذا اختلفت السمات الفنية المسيحية عبر المراحل الفنية تبعاً لطبيعة المتغيرات فيها، فمنذ القرن الرابع للميلاد وحتى عصر النهضة، كانت صورة المسيح في الفن شبه جامدة واقتصر التغير فيها على المستوى التقني البسيط، فالإيقونة المسيحية في بيزنطة والمتمثلة بالسيد المسيح تتميز بصفاء الخطوط وخلوها من الخلفية، «لتسمح

بأكبر قدر ممكن من الالتحام بين الإنسان المشاهد والمسيح»[34]، فقد كانت تكوينات الوجه في الإيقونة غير متناسقة بحسب المنظور الكلاسيكي، ولعل سبب ذلك أن السيد المسيح كان أقرب إلى الفكرة منه إلى الإنسان، لذلك برز الخط على الظلال والأحجام، واستطال الأنف وكان لون الوجه غير واقعي، كلها جعلت من الفن البيزنطي فناً اقرب إلى المومياء بحسب تعبير هيغل.



الشكل (37)
المسيح مبشراً، موزائيك (1150) م

وفي نهاية القرن الخامس عشر، لم يعد المسيح مختلفاً جداً، بل أصبح اقرب إلى الإنسان منه إلى الفكرة والإله فتعابير الوجه في لوحة (مانتينيا) (1430 ـ 1506 م)، أصبحت إنسانية وجسده اقرب إلى الواقع، ولكن «**لم ينزل المسيح من مقامه الإلهي إلى مستوى الإنسان، بل كانت النظرة الجديدة إلى الإنسان ترفعه إلى مقام الإله»**[35].

أما في القرن السادس عشر حيث المطابقة مع التأثيرات اليونانية والاهتمام بعلم التشريح، أصبح المسيح إنساناً وتحول إلى مثال الجمال الجسماني، كما صوره (مايكل أنجلو) (475 ـ 1564م) كمصارع روماني مفتول العضلات، فضلا عَن كونه الإله أو صاحب التعاليم، إذ انتقاء الأجزاء المرسومة للوصول إلى أنموذج أجمل، وهذا يفضي إلى انتقاء الإغريق لرؤيتهم الفلسفية للكون والوجود، وجدت تطبيقاتها في عصر النهضة ذي الإطار المسيحي الشكلي.

وفي الطراز الباروكي افتتح (روبنز) ذلك التيار بمفهوم الجمال القائم على الشكل والألوان والخطوط والحركة المنحنية بناءً على طلب الرهبانية اليسوعية.

هذه التحولات تبين العمل الذاتي المتعلق بخصوص البنية الداخلية لمسار الفن المسيحي في عصر النهضة. أما طبيعة الحوار الخارجي الحيوي الذي ساهم في

الشكل (38)
المسيح يحمله ملاكان، أندريا مانتنيا (1485) م



الشكل (39)
يوم القيامة (1508 ـ 1512) م، كنيسة السستين، مايكل أنجلو



الشكل (40)
دفن المسيح (1611) م، بيتر بول روبنز، كاتدرائية أنفيرا، بلجيكا

تغيير الصورة الفنية للفترة المتأخرة من عصر النهضة، فهو التغيّر الجذري الذي طرأ على العلاقة بين أوربا والعالم الإسلامي في أواسط القرن الخامس عشر، أثر ظهور الدولة العثمانية، فصار الصراع الديني المسيحي الإسلامي في تراجع أمام الصراع الاقتصادي، إذ عملت الدول على عقد اتفاقيات صلح مع الدولة العثمانية من أجل السيطرة على النفوذ التجاري في الشرق، وانعكس تضافر العوامل الذاتية والموضوعية على الصورة الإسلامية في عصر النهضة[36]. فقد كرّس الاستشراق تلك المتغيرات بوصفها عنصرا جمالياً وشاهداً على تطور الرؤية الفنية للنهضة إلى جانب علم المنظور وعلم التشريح، إلا أن الإستشراق النهضوي بقي شكلياً وسطحياً أيَّ دون التطرق إلى البنية الروحية الداخلية للفلسفة الدينية للصورة الإسلامية والسبب في ذلك هو أن العالم المسيحي كان عاجزاً عن محاورة الفكر الإسلامي دينياً وجمالياً أو ملاقاته على صعيد المضمون، لأن البنية النفسية

والايدولوجية المسيحية مشحونة بالعداء للإسلام وغير قادرة على استيعاب هذا الدين (فكرة وصورة) لهذا كان التحاور والتأثر بالفن الإسلامي شكلاً وليس مضموناً[37]، عبر القباب والمآذن واللباس الإسلامي، كما ظهرت التأثيرات الشكلية للزخرفة الإسلامية في أعمال (هانس هولباين الأصغر Hans Holbien Younger (1497 ـ 1543م) على الملابس والأرضيات المفروشة، كما في صورة (هنري الثامن) ملك انجلترا.



الشكل (41)
هنري الثامن ملك انكلترا وقد زخرفت ملابسه بالزخارف الإسلامية (هانس هولباين)

فضلاً عن تأثير الخط العربي من حيث الشكل على الفن في عصر النهضة، إذ عمل المسيحيون على تجميل هالة العذراء بكتابات عربية.



الشكل (42)
زخارف مستمدة من الكتابات العربية تزين هالة حول رأس العذراء

إلّا أن تحولات الفن في عصر النهضة بقيت في مسارها، فعند انتقال الباروك إلى ايطاليا تحولت الطريقة من الحس اللمسي في عصر النهضة إلى الحس البصري، وبذلك تحرر التصوير من روح النحت، ذلك الذي يفتح المجال للامتناهي الذي سيسلكه الفن الحديث[38]. ويختلف مظهر فن الباروك من حيث الطابع المميز من عصر النهضة بالحركة المنطلقة والعنيفة للشكل المتفرد والتكوين من خلال الأشكال

المجتمعة بطريقة صريحة، والمبالغة في قوة الجسم والظاهرة من خلال الطابع الدرامي في الإضاءة[39]. إلَّا أن تلك القوة في الأجسام تحولت في (الركوكو) إلى غاية في الرقة والسحر والأناقة والعاطفة، وأدخلت في هذه الفترة الصورة الإسلامية (شكلاً ومضموناً) لأول مرة في التصوير المسيحي مقارنةً بالعصور الفنية السابقة، التي اكتفت عند الحدود الشكلية للفن الإسلامي، غير أن الصورة الإسلامية بوصفها مضموناً يمثل أنماطاً ومظاهر حياتية وبيئية وسلوكية بقيت توليفية إلى حدٍ كبير، فهي التي رأى فيها المسيحي نفسه ونزوعه الباطني[40].

ومهما كانت التغيرات الحاصلة في النهضة وما بعدها، إلَّا أنها لم تخرج عن خط السير المتمثل بالسمة الإنسانية، أيَّ إن الهيئة البشرية ظلت قاعدتها الجوهرية سواء في الصور الشخصية أو في الرسومات الدينية، وأصبحت هي صورة الإله وليس المسيح المجسد في الصور، فقد حسم الأمر حول خلافية كنه المسيح في السابق على مستوى صور النهضة، من حيث هو الله، أو ابن الله، أو أن الإله المتعالي قد حل فيه فترة الصلب (حسب المعتقد المسيحي)، إذ إن عالم الصورة قد اختزل كل هذه المسافات والفواصل التي شابت التصورات الذهنية، وبأن أنموذج الإنسان هو الحقيقة الوحيدة أو الإنسان المثال والانموذج الإغريقي المتكامل، وبذلك شُكّل الذهن الإنساني وفق ما هو مرئي ومحسوس، فالمتعالي والملموس قد اتحدا في الإنسان مما شكّل الايقونة الثقافية لعصر النهضة.

وتدين النهضة الأوربية بصفة عامة إلى الثقافة والحضارة الإسلامية، إذ كان المسلمون هم الذين وجّهوا الأنظار إلى عظمة التراث الكلاسيكي القديم، وضمّنوا مؤلفاتهم آراء اليونانيين وأفكارهم، وعندما

ترجمت المؤلفات إلى اللغة اللاتينية حفزت الأوربيين إلى العمل على بعث التراث الكلاسيكي ودراسته في أصوله اليونانية، والتي كانت بمثابة الخطوة الأولى للنهضة التي سارت في جميع الاتجاهات، وكما كان هناك تأثير إسلامي عام في بداية النهضة كان أوضح تخصصاً في مجال الفن النهضوي. ومن العوامل المساعدة في ذلك التأثر هي مدينة (صقلية) التي كانت احد المعاقل التي ازدهرت فيها الثقافة الإسلامية، حتى بعد أن فقد العرب سلطانهم واستولى عليها (النورمانديين)، فبقيت صقلية ذات طابع إسلامي طوال عهد النورمانديين الذين استفادوا من أنظمتها الإسلامية في دواوينهم وقضائهم وجيوشهم، كما حافظوا على الفنون والصناعات الإسلامية، بل عملوا على ازدهارها على الأسس الإسلامية.

ولم تكن صقلية الوسيلة الوحيدة التي انتقلت عن طريقها التأثيرات الإسلامية إلى أوربا المسيحية، بل كان لإسبانيا أثر في التحاور مع العناصر الفنية الإسلامية، ففيها ازدهرت الفنون الإسلامية تحت رعاية مسلمي الأندلس، وكانت الثقافة الأندلسية بمثابة مركز لإشعاع ثقافي وحضاري إلى أوربا، وكان الصنّاع والفنانون يذهبون إليها ليغترفوا من علومها وفنونها.

كما أن للعلاقات التجارية بين أوربا والشرق فضلاً في التبادلات الفنية، فقد قامت المدن الإيطالية بدور كبير في هذا المجال، إذ كان التجار الإيطاليون يحملون المتاجر الإسلامية إلى أوربا بما فيها من تحف إسلامية ومنسوجات حريرية مطرزة بالزخارف الإسلامية والأدوات النحاسية المرصعة بالذهب والفضة، وبفضل ما تميزت به هذه الأعمال من جمالية حظيت الفنون الإسلامية بصيت كبير في مختلف أوربا

وأُقبل على اقتنائها وتقليد أساليبها الزخرفية واستخدامها في الأعمال الفنية[41].

كما أن للحج إلى بيت المقدس أثره في نقل أنواع الصناعات الإسلامية عن طريق الحجاج إلى أوربا، ولا تزال بعض الكنائس تحتفظ بتحف إسلامية من المعدن والزجاج والعاج، وينظر إليها كتراث مسيحي مقدس، وفضلاً عن ذلك كان للحروب الصليبية أثرها في التحاور بين الفن الإسلامي والمسيحي، للاستقرار الكبير من المسيحيين في الأمارات الصليبية في الشام، فتسنىَ لهم معرفة الفنون الإسلامية وأن يقتبسوا الطرق والأساليب الإسلامية[42].

ثانياً: الفردانية في الرسم الحديث

سجل عصر النهضة ظاهرة جديدة في مسيرة الفن الحديث، هي حلول المذهبية محل العقيدة، إذ أصبحت النظرة حول الدين تختلف باختلاف المذاهب وطرق الفهم، اعتماداً على التصورات الفلسفية للدين المسيحي، معتمدةً الأمر السائد لدى العالم المسيحي، هو أن الحكم المسبق لامتلاك كل من له وجه بشري وممتلك للكرامة، مما يجعله إنساناً، هو ليس بالأصل عالم الإنسانية المحضة ـ أي ذلك الإنسان الكوني الذي قرره عصر النهضة ـ بل هو عالم المسيحية الذي قاسَ الإنسان فيه موقفه من ذاته ومن خلال الآخرين، عن طريق الإنسان الإله يسوع، فبعد حلول المطلق من الله إلى الإنسان كما في المثال النهضوي أصبح المطلق كامنا في الطبيعة، مما أدّى إلى ظهور الفن الحداثي الذي أصبح فيه المفهوم الذاتي مرجعاً لرؤية العالم الكلية بالنسبة إلى الفرد.

فتحددت استقلالية الحياة الروحية لكل فرد لتعلق الطابع الفردي للخلاص والاعتراف بالقيمة المطلقة لكل كائن بشري، بوصفه صورة الله الذي يجسد فيه غايته[43]، المفعمة بالتوجه نحو الكمال من خلال الحقيقة التي أشار لها (لابنتز) (1646 ـ 1716) م، بأن **«كل شيء يكون للأحسن في أفضل العوالم الممكنة»**[44]، والتي كان الإمكان فيها محدداً بالنظرة الإغريقية الآنية ولكن هنا أصبحت النظرة إلى الماضي والحاضر غير محددة مما أوجب إدخال المستقبل في الحساب، ولكن الماضي والحاضر ليس الذي قبل عصر النهضة، وليس النظرة الكنسية القائمة على أساس تنظيم المجتمع على وفق مقولة فساد الطبيعة الإنسانية، وإنما النظرة التي أشار إليها جان جاك روسو (1712 ـ 1779) م على أن **«الإنسان ولد طبيعياً... وإن الإنسان ولد حراً ولكن التنظيم الاجتماعي قيده، فالإنسان قادر على حرية الاختيار ويتمكن من التكامل»**[45].

تلك الرؤية التي ابتدأت ببدايات الرومانسية والتي تمثلت بأن القيم ذات مصدر إنساني، وأن الفرد هو مصدر المبادئ، مما حمل هذا التصور فكرة الاستقلال الذاتي الذي نادى به (كانت) في فردانيته الأخلاقية Ethical Individualism، إذ يرى «أن كل الأحكام الخلقية تكون مرفوضة إذا لم تتلاءم مع الإرادات الخاصة، فالذات الفردية هي صانعة القانون»[46]. الأمر الذي أعلنته الرومانتيكية بحقيقة مفادها: **«ليس هناك ذوق ثابت إنما الذوق متغيّر»**[47]، وهذه النظرة غيرت من طبيعة التفكير الإنساني من حيث النواتج الطبيعية لحركة تمتد في التاريخ، وليست أنساقاً ساكنة وثابتة كما كان التصور من قبل، فلم يعد هناك شيء اسمه الثبات المطلق بل التغيّر المستمر. الذي يفصل الأنا

عن الواقع الخارجي الذي تدركه، وفي طريق إدراكها للعالم الذي لا يمكنه أن يوجد إلا في فكر الفرد وانطلاقاً منه، وذلك ما أدى إلى انصراف الفنان عن المراعاة الملتزمة للعالم المنظور وعن التعبير بالجميل المثالي، محاولاً الكشف عن عوالم الذات وعمّا تنظمه[48].

وقد وجد التنويريون هذه الفكرة أنها منسجمة في المجتمع الإسلامي، في حين كانت مختلفة في المجتمع المسيحي، وفي ضوء أن الرومانسيين هم ورثة التنويريين، بغض النظر عن التعارض القائم بينهما، من حيث أن الفكر التنويري قائم على تمجيد المعايير الكلاسيكية، إلا أن الرومانسيين هم ورثة الكثير من الآراء التنويرية والأفكار الجمالية[49]، والتي تعد الخطوة الأولى للدخول في مفاهيم العصر الحديث، فقد كسر التنويريون الحاجز النفسي العدائي اتجاه الإسلام مما مهّد للنزوع نحو ما هو جمالي وأخلاقي لدى المسلمين[50]. وبدا العالم الإسلامي يكتسب موقفاً مهماً، فكما انتعش أدبياً، استفاق فنياً عبر الرسام **(جان باتيست فانمور)** **(1671 ـ 1737)**م الذي استدعاه السفير الفرنسي إلى تركيا لرسم الأزياء التركية.

إلّا أن مفكري التنوير لم يروا المجتمع الإسلامي عاملاً مستقلاً، وإنما اخذوا منه ما يتوافق وبناءهم السياسي والاجتماعي والجمالي، والتباين في الصورة الإسلامية للقرن الثامن عشر بين الركوكو وفكر عصر التنوير يؤكد مسألة أن رؤية العالم الإسلامي، كانت تتم تباعاً وفق ما يتلاءم أو يميز هذا الفكر أو ذاك، بحيث يتم تناول الفن الإسلامي بما يميز الإسلام جزئياً والمسيحية عموماً[51]، عبر الأساس الفردي وغلبة الخيال على الواقع والتحرر من الغوامض والعوالم الغريبة، جاعلين من اللون الغرض الرئيس بدلاً من الشكل النحتي الواضح والمجسم، وذلك

يعني إن الفن لم يكن نقلا للواقع أو لمثال محدد، بل عليه أن ينتج ويضيف على العالم الواقعي[52]، عن طريق انفتاح الذات والانصراف عن تقليد العالم المرئي بحدوده الموضوعية مما يعطي للذات القدرة على كشف مزاياها الخاصة وهذا ما يميزها عن مثالية الجمال الكلاسيكي، فقد كان ديلاكروا (Engene Delagroa) (1798 ـ 1863) يرى «أنَّ على الفنان أن يصور الواقع النقي من خلال رؤيته الذاتية»[53] لهذا كان الفكر الرومانسي مذهباً شمولياً يسعى للتحاور في شتى حقول المعرفة، لإزالة الحدود بين جميع المعارف من جهة وبين الأنواع والأجناس من جهة أخرى، فهو منظومة فكرية منفتحة وفقاً لمنطق الفهم العام للحضارات الإنسانية، وانعكست هذه الخصوصية على علاقات الرومانسيين بالعالم الإسلامي.

كما أن ما يفرز عنايتهم بالعالم الإسلامي هو فكرة التماثل في الرموز الفنية بين المظاهر الفنية للديانات الشرقية عامة والإسلامية خاصة، إذ دخلت معظم أديان الشرق وتعاليمه حيز الاهتمام الفلسفي والجمال للرومانسيين مجاورة للدين المسيحي، ولم تعد فكرة المسيحية مقياس الروحانية كما كان سائداً في فكر (دانتي) في عصر النهضة، ففي الوقت الذي كانت معادلة (الروح) و(العقل) في العالم الإسلامي، تمثلت أوربا العقل والمنطق[54].

وهذا ما تبنته الحركة الانطباعية في اللجوء إلى النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون(*)، والتي عنيت بتفكيك الضوء والدائرة اللونية، فالألوان تتحدد قيمتها بواسطة الضوء الذي تتلقاه، إذ ليست هناك قيم لونية ثابتة كما يراه الكلاسيكيون، إلَّا أن اعتماد الانطباعيين تلك النظريات لم تدخلهم مسلك لكون الفن وسيلة لكسب المعرفة

العقلية، بل مجرد خبرة وتدريب حسي، فالفن عندهم في العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان كما يراها ويدركها مجسداً الانتقال السريع من الإدراكات إلى الحركة التصويرية، لهذا استعيض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرّج لوني يوحي بالعمق، وبهذا اختلفت الانطباعية في تنظيم مبادئها البنائية عن طريق العقل[55]، فهي تسعى إلى إيجاد التوافق بين الذات الحرة والمنطق العقلي مع تغليب الحرية الذاتية للفنان مما شكّل تحرراً من ثوابت الشكل الواقعي والبحث عن اللامرئي من خلال عناصر التكوين.

وهذا التوجه قاد الفن إلى مفارقة المظهر المرئي باتجاه الجوهر اللامرئي الكامن خلف مظاهر الأشياء في الوقت الذي كان فيه تشخيص اللامرئي في المرئي فللوجود نظامان «**الأول مرئي والثاني غير مرئي، حصلت محاولة لتحويل الوجود غير المرئي إلى وجود مرئي**»[56]. مما أدى ذلك إلى قلب المعادلة القائمة على أساس تمثّل روحية المجهول في المحسوس، وما ساعد على تشكيل تلك الرؤية هو عودة سيزان (Paul Sezainne) (1839 ـ 1906) إلى مثالية الفكر الافلاطوني عن طريق الأشكال الهندسية، مؤسساً لغة تشكيلية تؤكد على الشكل والخط والتأليف لصياغة الواقع المرئي عبر مؤشرات تمتلك القوة على تحديد معطيات وأسّس ذلك الواقع عن طريق (**الاسطوانة والكرة والمخروط**) التي تتشكل من مفردات الطبيعة، وبهذا «**اعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونمى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية**»[57]، عن طريق الفطرة لخلق الفن[58]، معتمداً على تنظيم الموضوع على وفق الإدراك الحسي، فينظم أجزاء اللوحة إلى مساحات إدراكية حسية تحدث خلالها تغايرات بنائية لصالح

التضاد الشكلي ولتحقيق مجموعات كلية بصرية (visnal gestalt) تتسم بأعلى قدرة من الوحدة[59]، مفترضاً وجود بديل للفضاء المنظوري لعصر النهضة، وذلك عن تقريب الأشياء الموجودة في الأفق وإبعاد الأشياء القريبة وتجريد كل من مقدمة الصورة ونهاياتها من وضعها الواقعي، مستبعداً الإيحاء بالمكان وجاعلاً الأشكال تتحرك ضمن بنى مترابطة فيما بينها.

وهنا ثمة تقارب بين استدعاء الفطرة عند الفنان وتمثيلها بالرموز الهندسية مع الفكر الإسلامي الذي اعتمدها في تحديد هويته في التجريد الخالص. تلك التوافقية، التي مثلها كوكان (1848 ـ 1903) بالجمع بين الروحية والعقلانية، محاولاً تحويل الأشكال ثلاثية الأبعاد إلى أشكال مسطحة، كما يتبيّن ذلك من مقولته **«لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة فالفن تجديد استخرجه من الطبيعة، احلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل»**[60] وهذا ما يتلاءم مع فكرة التأمل الإسلامي، فكوكان يدعو إلى تشغيل مخيلة الإنسان التي يستطيع من خلالها الوصول إلى جوهر الأشياء بواسطة تبسيط الصورة.

وهذا الفن يعتمد على عمليات الاختزال، نابذاً المنظور ومتخلياً عن التظليل والتجسيم والإيحاء بالعمق، متخطيا بذلك الأطر الشكلية التقليدية، إذ إنَّ أسلوبه التصويري قائم على تجزئة الصورة التشكيلية بطريقة عرفت باسم القواطعية (clisosonnisme)، وهي تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة واضحة، كما هو في الأعمال الشرقية وفنون ما قبل عصر النهضة، ذلك أن اللون لا يجسّد وحده ملامح المدى التشكيلي، فهو يشترك مع الخط ويتعامل معه عن طريق المساحات وبعض العناصر المأخوذة من

الواقع[61]. فهو يقدم الخيال مفترضا أن الذات هي الكاشفة عن الشكل الجوهري للشيء فـ«كل شيء يحدث في خيالي الفطري...»[62]، لذلك كانت القيمة التركيبية في أعمال (كوكان) تمثل وحدة تشمل الروح والمادة والزماني والمكاني في وقت واحد.

وقد أثرت رمزية (كوكان) على جماعة (الأنبياء) إلَّا أن الانقلاب الفني على أيديهم كان بعيد المدى، وذلك أن الفكر الإغريقي قام على تقديس الجسد تبعاً للإيمان بـ(الأنا) قد تسرّب إلى الدين المسيحي، فكان عصر النهضة تكملة واضحة لامتداد الفن الكلاسيكي فكان الرب بهيئة إنسان، إلَّا أن (الأنبياء) أرادوا أن يعيدوا (لله) قدسيته فلا تكون له صورة الآدميين ولا تكون العبادة للانا، بل للجوهر الكلي الـ(هو) «دعوا الأرباب... وتماثيل جوبيتير الهائلة تسقط محطمةً أمام وجه الهو، أمام الثالوث المقدس، العدالة والحب والجمال، عوضا عن الأب والابن وروح القدس». إذ أعاد جماعة الأنبياء الدين المسيحي إلى الوحدانية بعد أن تشكلت فيه النزعات المادية، وتلك العودة راجعة إلى اطلاعهم على الثقافات والعقائد الشرقية لا سيّما الإسلامية، إلَّا أن الفكر الأوربي بقي يدافع عن الفردانية على المستوى الديني فالحقيقة الدينية لا يمكن بلوغها عبر المجموع، الذي نادت به القرون الوسطى، بل عبر علاقة ذاتية بين الذات الإنسانية والذات الإلهية، وكما يرى (كيركجارد): لكي تكون مسيحيا عليك أن تؤكد فرديتك وتدرك ذاتك كفرد مستقل لأن العلاقة مع الله هي علاقة ذات بذات أخرى[63]. وبذلك أعطى للفردانية السلطة في الوصول إلى الحقيقة، فالجماعة «لا تمثل الحقيقة لأن السيد المسيح تم صلبه على الرغم من أنه وهب حياته للجميع، إلَّا انه صلب... إنَّ السيد المسيح لم يكن حزباً ولم يطلب تصويتاً سياسياً

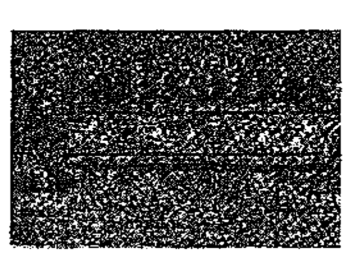
لكنه كان فرداً وظل هو ممثلاً للحقيقة التي ترتبط بالفرد»[64].

إنه الحوار الذاتي للإنسان الذي يعبر عن الجانب الداخلي منه، فهو تتابع للعواطف بتفعيل الجانب الذاتي عن طريق إظهار انفعالات النفس بإحداث سمات تعبيرية في مظاهر الشكل من خلال تحريك الأنساق البنائية (الخط، اللون، المساحة...) وجعلها في مسارات جديدة تنساق مع توجهات الذات وبذلك يصبح الشكل مغايراً للواقع، فلم يعد شكل السيد المسيح حاملاً لذلك الجمال الإنساني، بل نجده في لوحة جورج روو (1871 ـ 1958)م مقدماً بهيئة أخرى[*] وبتنفيذ مختلف من خلال بقع الدهان الكثيفة وضربات الفرشاة الغليظة. كما في الشكل (43).



الشكل (43)

وجه المسيح (1930)، متحف الفن الحديث، باريس، جورج روو



الشكل (44)
العشاء الأخير
القرون الوسطى



الشكل (45)
العشاء الأخير
لدافنشي



الشكل (46)
العشاء الأخير لأميل نولدة
العصر الحديث

وما يؤكد انفتاح الذات في الرسم الحديث المتناول للمواضيع الدينية البروتستانتي (اميل نولدة) (1867 ـ 1956)، فقد رسم لوحة (العشاء الأخير) 1909 بطريقة تؤكد تحولات الفن الديني اتجاه رؤية ذاتية خاصة بكل فنان ومتلق.

هذه المعالجات البنائية أسهمت في بلورة الرؤية الجمالية في بنائية الشكل الخالص، آخذاً الابتعاد عن ثوابت البنية الكلاسيكية من خلال هدم واقعية الشكل واختراق بنيته بأنساق بنائية جديدة ذات طابع فرداني. وهذا ما عمله التيار الوحوشي (Fauvism) في الفن، فقد ركزت هذه الحركة على إعادة تشكيل صورة الحياة على نحو يخرجها من حياديتها الفارغة إلى شكل له مغزى، غير مبالين بأن يحدثوا في الشكل القائم للأشياء ما يشبه التشويه[65].

إذ حاول (ماتيس Matis) (1869 ـ 1954م) أن يسقط مقولات ذاته بعد تجرّدها من الحسي في سبيل إظهار شكل مخالف لواقعيته من غير الاهتمام بالاسلوب فهو يقول «**إن الإدراك هو كل شيء بالنسبة لي، لذا ينبغي أن تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية**»[66]. تلك الرؤية تميزت بالحذف والاستبدال والاستعارة، مختصراً العالم

بمجموعة دقيقة من الإشارات التشكيلية، وصل إليها من خلال اطلاعه على الفن الإسلامي، فهو يرى بأن في إهمال التمثيل الموضوعي للحركة، يصبح بالإمكان الوصول إلى مثال عال من الجمال»[67]، وهذا ما عمله الفن الإسلامي، فالغرض من العملية الفنية إنشاء علاقات تكونية بين الأنساق البنائية المرئية بغية الخروج بظواهر لا مرئية تختفي في تجسيدات الواقع المرئي، وبأُطر بنائية تختلف من حيث تشكّلات العناصر. والتي اوجد فيها (ماتيس) الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه، ذلك الذي أوجده في ذاتيته اللونية التي لا تعتمد على النظرة العلمية، وإنما على ملاحظاته التي سجلها في البلاد العربية والتي تعتمد على مشاعره. وهكذا تترتب العناصر المتنوعة بطريقة زخرفية لتعبّر عن أحاسيس الفنان المنبثقة من فردانيته والتي يستقصي من خلالها تجسيدات العالم المرئي، والسعي إلى مناقضته باستخدام الألوان النقية والخطوط المبسّطة، لتكوين أشكال مفترضة تخترق أطرها الواقعية لاستمكان وجودها اللامرئي.

أمّا بالنسبة إلى التكعيبيين فإنهم أزالوا الصفات الواقعية عن الشكل المرئي، وذلك باشتغالهم على الأنساق البنائية الداخلية، التي عملت بالنتيجة على اختزال وتجريد السمات الحسية المحاكية للعالم المادي، وإحلال واقعاً عقلياً من خلال الأشكال الهندسية لأن **«الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه»**[68]. ولأجل الوصول إلى الجوهر فصل التكعيبيون الشكل عن اللون وفق تناغم معين وعلاقات هندسية بعيدة عن الغاية، هدفها تعويم الفاصلة بين الأبعاد والفضاء، بحيث يتم عبر ذلك تراكيب تهيئ المجال للإطاحة بالزمن المدرك ذهنيا[69]. فالذي يحكمهم هو زمان واحد متصل غير محدود، وهذا ما يرتبط برؤية

(بركسون) بأن الظاهرة الجمالية لا يمكن قياسها في زمان ومكان محدودين، وإنما تقاس من خلال زمن الديمومة. وهذا ما يتحاور مع الرؤية الإسلامية هو صورة حسية ويمتلك صورة ذهنية فهو حس (مادة) وروح، والحقيقة الكلية لا تقع في أي منهما بل في المزاوجة بينهما، لهذا نجد أن الأشكال في التكعيبية اتخذت الوضع الأمثل، إذ تتداخل الرؤية المباشرة والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، والتي تخطت من خلالها ظاهرة تقليد الطبيعة، إذ عمد براك **(Georges Braque)** (1882 ـ 1963) وبيكاسو **(Picasso)** (1881 ـ 1973) إلى استحضار الذاكرة لبناء الصورة بهدف التركيز على مميزات الأشياء الأساسية مستبعدين الألوان المتممة ومختصرين عدد الألوان والتي وضعت بشكل متقابل بحسب تقابل السطوح كالبني الغامق والبني الفاتح، الاخضر الحار، الأخضر البارد، ويدّعم هذا التقابل اللوني المبسط تأليف مسطحات وضعت في اتجاهات متعددة أفقية وعمودية ومحورية أو دائرية لربط الموضوع والخلفية، وينتج عن ذلك مساحات ذات بنية مقطعية[70]. وهذه العملية اتخذت عند (بيكاسو) أسلوبا يحوّل فيه طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع إلى صراع متبادل لتحويل كل ما هو جزئي متحد بالمكان الساكن، إلى شيء شبيه بالكلي المتحرك في ديمومة الزمان المتجدد، فيكوّن بذلك علاقات مهمة هي حركة الأشكال وحركة الفضاء التي تقبع فيه تلك الأشكال فضلاً عن الحركة الذهنية لأدراك الفضاء، لهذا بحث (بيكاسو) عن روح الشيء وجوهره بعيداً عن الزامات الواقع وهذا ما يقترب فيه من الفن الإسلامي.

فقد مهدّ ذلك التوجه وبصورة متصاعدة إلى الطروحات

الشكلانية في فن الرسم، من خلال إعادة صياغة العالم بمنظار متجدد، الأمر الذي تبناه الرسم التجريدي في بناء أنظمة من المعادلات لتحطيم النظم التقليدية بين الأشياء وإدخالها في توافقات تبدو اقرب للحقيقة، إذ تذوب التجسيدات المادية للعالم المرئي، إيذانا بانبعاث روحي جديد في مجتمع تمثلت فيه التيارات والاتجاهات المادية وهذا ما دعا (كاندنسكي **Wassily Kandinsky** (1866 ـ 1944)، وهو مسيحياً روسياً ارثوذوكسياً إلى دراسة الفنون الإسلامية، لكونها تعمل على مزاوجة ثنائية (المادة والروح) مع تغليب الجانب الروحي، إذ كان غرض (كاندنسكي) إحياء الشعور الديني برؤية جديدة تمثل الروحي في الفن. والتي تتمثل بمعرفة حقيقة الأشياء ومعطياتها الكامنة فيها بالقوة، والتي اسماها (كاندنسكي) بـ(الضرورة الداخلية) معتمداً لا التشابه الكلي للأشياء بل الاشكال المجردة، التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر[71]، ممثلاً الإيقاع في الفن بالإيقاع الكوني، هذا الارتباط بما فيه من نظام متوّحد يوصل إلى الإيقاع المتصل بحركة الوجود الكائن ضمن نظم تكوينية مجرّدة، وهذا ما عمله الفن الإسلامي في الزخرفة.

فـ(فكاندنسكي) حاول ابتكار اسلوب للعلاقات التشكيلية من خلال الخطوط التي تتموج لا لتمثل الحركة، وإنما لتدل على اعتبارات عاطفية لبيئتنا الخارجية، فهناك ضرورة داخلية غير واضحة أو موصوفة يحاول (كاندنسكي) البحث عنها حدسيا، لأجل تنظيم الخطوط والألوان التي تعبر عن شعور غير مترابط[72]. ومن ثَمَّ تشكيل تكوينات تستقل فيها العناصر لتمثل وجوداً قائماً بذاته، فالخطوط تتفرق لخلق حركة ولتطلق إيقاعات تتفاعل عبر السطح التصويري، ويعبّر اللون وحده عن

الشكل وفق المستويات المسطحة والمتوازنة مع سطح الصورة والتي تحوم في فضاء غير محدد فلم تعد الأشياء تضاء من خلال مصدر خارجي، إنما الضوء من اللون ذاته[73].

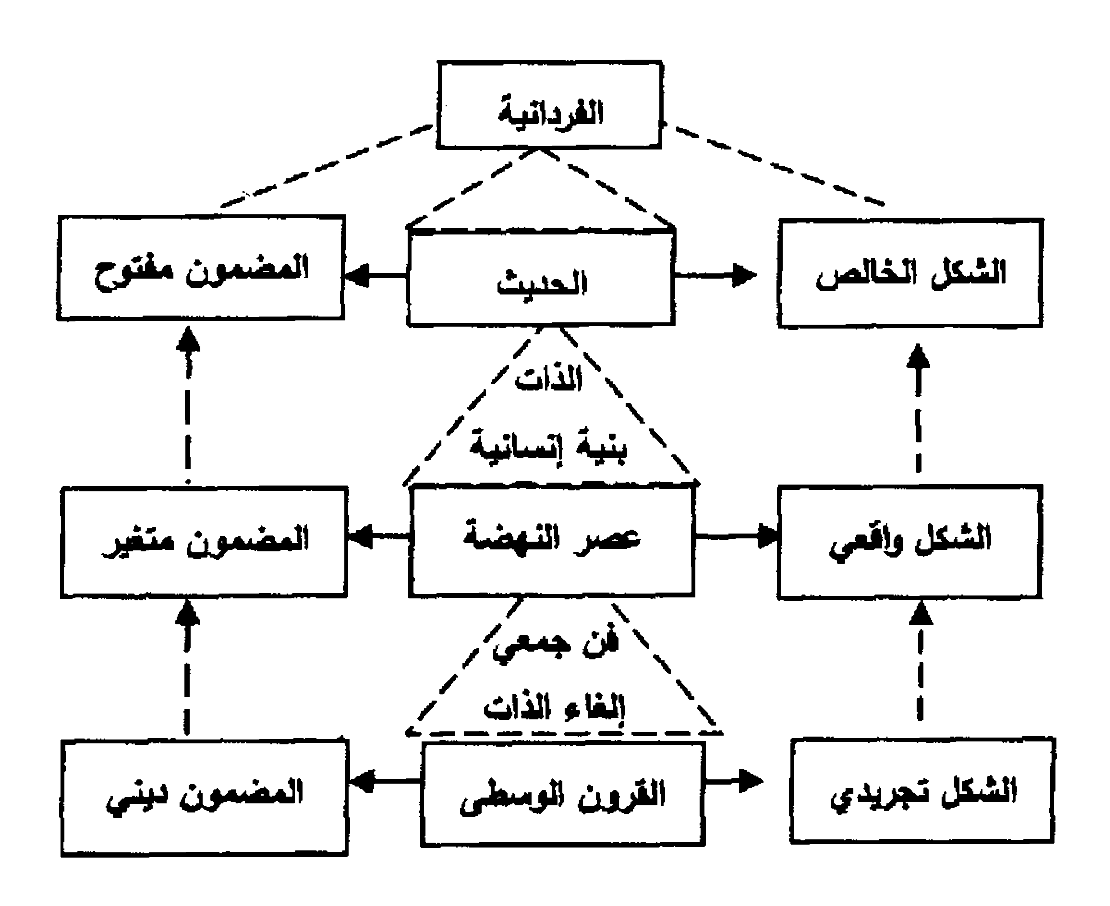
وبذلك سعى إلى تحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري متجنباً تحويله إلى مجرد تزيين هندسي، حتى يتوصل إلى خلق نظام من الرموز المتحررة بإزاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير عن الضرورة الداخلية[74]. والتي يصفها بالنظام المشابه للأكوان فتؤلف سمفونية موسيقية تسمى سمفونية الأجرام وهو بهذا لا يعني أن ذلك يقتصر على التعبير عن العواطف الإنسانية، بل أن يعبّر عن الروح السرية التي تسكن الكون، لذا فهو حين تخلى عن رسم الأشخاص لم يترك الطبيعة بل سعى إلى التوحيد معها عن طريق ذلك النظام المعبّر عنه بالتأمل الداخلي[75]، الذي يعمل على تشكّلات الذات في خلق الأشكال، ليستطيع التعويض عن تمثلات العالم الواقعي عن طريق إقصائه، والتحرر منه للوصول إلى الشكل المجرد والممثل للجوهر، والذي يقوّض رموز العالم المرئي عن طريق إعادة طرحها من جديد، ومن ثم فتح مجال رحب للتأمل فهو يقدم دالاً بلا مدلول محدد.

ويقترب (بول كلي) **(1879 ـ 1940 م)** من رؤية (كاندنسكي) فهو ينظر إلى الواقع من خلال نظامه وليس كينية مشابهة أو محاكاة، بمعنى **«أنه درس الطبيعة لا ليعيد تصوير ظواهرها من جديد بل ليفهم قوانينها»**[76]، إذ يقول **«إنني أبحث عن نقطة بعيدة في أصل الخليقة، إنها نقطة قريبة من الله، حيث أبحث عن مكان لي»**[77]، ولهذا كانت أعماله تتسم بالخطوط النابعة من الفطرة المدفوعة بهوى داخلي يتعاطف مع الموضوع كما في لوحة تأرجح المراكب الخفيفة.

وفي خضم رؤية (كلي) التجريدية وصل فن الرسم لدى **(موندريان) (1872 ـ 1944م)** إلى مصاف الجمال الخالص، عندما جعل المنظومة البنائية تعمل على وفق القيم جمالية خالصة مؤسسة على منحى هندسي، يستند إلى دلالة روحية تشترك مع طروحات (كاندنسكي) الجمالية، فما وراء الطبيعة عند (موندريان)، يتأتى من خلال الاختزال العام للأشكال الطبيعية المرئية إلى مجموعة من العلاقات البنائية النقية المترابطة رياضياً، والتي تمثل الأساس الحقيقي لعالم المادة المدرك، بحيث يتم تشكيلها من خلال الخطوط والأشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية (مربع، مستطيل)، إذ أصر (موندريان) على أنه ليس من الضروري أن تكون الصورة المجردة من الشيء نسقاً معيناً، وهذا ما التقى فيه مع فكر القس الكاثوليكي (شونمكيرز) الذي اقترح نظاماً جديداً في الرياضيات التشكيلية، زاعماً أن نظامه سيساعد أربابه على النفاذ بالتأمل إلى البناء الخفي للحقيقة[78].

وبذلك لخّص (موندريان) في أعماله جميع أنواع الخطوط في الخطين المتعامدين، كصيغة بنائية لتوضيح العلاقات التشكيلية الخالصة، إذ أراد أن يكشف في الخط المستقيم جمال اللامتناهي، إلّا أن طبيعة التعارض بين الخط المستقيم والخط الأفقي تسمح بتوليد نظام من البناءات الشكلية اللامتناهية، والتي تعتمد أساساً على الزاوية الناتجة من تقاطع خطين متعامدين، وهذه المنظومة البنائية تجعل العمل الفني محكوماً بطبيعة العلاقات الهندسية التي تمثلتها رسوم (موندريان)، وثمة ما يقارب مفهوم التجريد الهندسي لدى (موندريان) من فن (الارابسك)، ففي الوقت الذي يتمثل فيه الرقش العربي ربط

الأشكال بخطوط موحدة ومستمرة، فيها القدرة على التشكيل الحركي الداخلي، فإن الزوايا القائمة في مربعات (موندريان) تؤول عن طريق تناسق مسافاتها إلى حركة حية تنقل الشيء من الخاص إلى العام ومن الشكل الساكن إلى المتحرك. وخلاصة القول إن الشكل الخاص لم يظهر في الفن المسيحي بصورة مفاجئة، وإنما جاء نتيجة لتحولات حضارية ذاتية وبنائية أخذت تتطور بشكل متصاعد نحو هذه الفكرة، وكما هو مبيّن في الشكل الآتي:



الشكل (47)
الترتيب المتصاعد نحو فكرة التجريد الخالص في الفن المسيحي

وهكذا نجد أن الفن المسيحي أعاد تنظيم العالم على وفق مبدأ التثليث، الذي ينطلق من الحسي كمثال مقدس، وهذا ما يعيد بنائية

الإطار المعرفي الإغريقي، فكل ما هو تمثل روحي في الفن المسيحي هو ناتج عن ذلك المثال الحسي، وهذا ما يختلف فيه عن الفن الإسلامي الذي ينظر إلى المثال بصيغة غير متجسدة.

لهذا اتحدت عملية الحوار بين الفنين من حيث إظهار الشكل الجمالي الخالص في حين يكون الاختلاف في المضمون، وذلك ناتج عن الاختلافات السابقة في النظرة إلى الكون، فالتجريد المسيحي في الفن من حيث المفهوم مشحون بمعانٍ غريبة عن الإسلام والبيئة الإسلامية، فهو يفترض وجود تقابل أو تضاد بين تمثيل أو نقل وصفي للعالم المرئي إلى العمل الفني من ناحية، وبين وجود موضوعي مستقل للأشكال المبتدعة خارج أي ارتباط بذلك العالم من ناحية أخرى، وهذا ما يشير إلى تشتت الرؤية المعيارية للفن الغربي، ومن ثم المفاهيم العامة التي تحكّم علاقة الإنسان بالكون، وهو ما أدى إلى تعدد الأطر المرجعية الخاصة بكل مؤسسة، إلا أن التوجه نحو التجريد الخالص يعيد آليات الحوار على وفق التوجه العقدي.

وبسبب تراجع المرجعية الدينية في الفن الحديث ـ لا فقدانها ـ أدى إلى إعادة النظر على وفق الهواجس الإنسانية الفطرية، باستعارة ما هو روحاني ومتصل بالخالق من الحضارات الأخرى لا سيّما الإسلامية، وبذلك يكون الحوار الداخلي في الفن المسيحي يختلف بالكلية عن الحوار الداخلي في الفن الإسلامي، على حين يتآلف الاثنان في الحوار الخارجي الناتج عن ذلك التأمل الذاتي من خلال فكرة التجريد الخالص، والتي أنتجت إشكاليات معينة، إذ اعتمد الفن المسيحي على توالدية بنائية ابتداءً من القرون الوسطى حتى العصر الحديث، والتي يؤشر الكاتب من خلالها ما يلي:

1 ـ اشتراك الجانب الفطري بين جميع أفراد البشر والذي يحتم اشتغال التأمل الذاتي لديهم في التوّجه نحو التدين «إن حيوية الفن... ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل ما من أشكال الدين»[79].

2 ـ اشتغال الفنانين معتنقي المسيحية على مقولات دينية كما مرّ.

3 ـ عمل الفنانين المحدثين على وفق مقولة التثليث المسيحي والتي تفترض حسية المطلق من خلال السيد المسيح وهذا ما أثر على الفن في عصر الحداثة ولا سيّما في الشكل الخالص.

ومن خلال ذلك تولّد الهاجس الديني في بنية الفن عامة والرسم بصورة خاصة برغم تشتت المعايير الدينية ومفاهيمها، إلّا إن طبيعة الفن بقيت ترفد نفسها بالأسس الاعتقادية وإن كانت مختلفة من منظار للآخر، وهذا الاختلاف ناتج عن طبيعة الحوار الذاتي الذي يكشف عن مديات التحاور الخارجي بين الفنون، وهو ما سوف يبيّن من تحليل بعض الأعمال الفنية.

هوامش الفصل الخامس

(1) كمال مظهر احمد: النهضة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1978، ص15.

(2) المصدر السابق نفسه، ص16 .

(3) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س. ص265.

(4) أرنست بلوخ: فلسفة عصر النهضة، ت: الياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، 1980، ص26 .

(5) مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية المختصرة، م. س، ص73 ـ 74 .

(6) عز الدين اسماعيل: الفن والإنسان، م. س، ص85.

(7) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، م. س، ص144.

(8) نفسه: ص169.

(*) يتحدد أصل مصطلح الإنسانية والإنسانيين(Humanism - Humanistic) كتعبير اجتماعي فكري ظهر في القرن السادس عشر من الكلمة اللاتينية (Humanitas) التي تعني الإنسانية حرفياً، وهي مقتبسة بدورها من كلمة (Homo) التي تعني الإنسان، وأكد أصحاب هذا الاتجاه على الطابع الدنيوي للعلوم والأدب، وعلى قيمة الفرد في الحياة، وأبرز خاصية للحركة الإنسانية هي تأكيدها على الذات أو شخصية الفرد (Individual - Individualism)

(9) كمال مظهر احمد: النهضة، م. س، ص42.

(10) عبد الفتاح حسنين العدوي: الديمقراطية وفكرة الدولة، م. س، ص117 ـ 118.

(11) ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، م. س. ص265.

(12) ليونيللو فنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س، ص55.

(13) هيكل: فكرة الجمال، ت: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص209.

(14) ليونيللو فنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س.ص90.

(15) عز الدين اسماعيل: الفن والانسان، م. س. ص86.

(16) وليم بنتون: الجمالية: م. س، ص65.

(17) محمد عبد العزيز: التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، م. س.

(18) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س، ص287 .

(19) هيكل: فن الرسم، ت: جورج طربش، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص50.

(20) رينيه هيونغ: الفن سبيله وتأويله، ج2، م. س، ص92.

(21) ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، م. س، ص372.

(22) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س. ص288.

(23) فيليب سيرنج: الرموز في ـ الفن ـ الأديان ـ الحياة، م. س، ص475.

(24) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص88.

(25) جان ماري جويو: مسائل فلسفية الفن المعاصر، ط3، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ب ن، ص97.

(26) البان، ج، ويدجيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، م. س، ص183.

(27) ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، م. س. ص368.

(28) عز الدين اسماعيل: الفن والإنسان، م. س، ص88.

(29) ليونيللوفنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س. ص122ـ 123.

(30) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص161.

(31) ليونيللو فنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س. ص122.

(32) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص90.

(33) عبود عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1985، ص66.

(34) نفسه: ص66.

(35) عبود عطية: جولة في عالم الفن، م. س: ص68.

(36) زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س، ص30.

(37) نفسه: ص33.

(38) رينه هويغ: الفن سبيله وتأويله، ج2، م. س. ص38.

(39) برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، م. س. ص364.

(40) زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص41.

(41) إيناس حسني: أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص184.

(42) نفسه: ص185.

(43) جان جاك شوفالييه: تاريخ الفكر السياسي من المدنية الدولة إلى الدولة القومية، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية بيروت، 1985، ص358.

(44) ألبان، ج، ويد جيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، م. س. ص189.

(45) ألبان، ج، ويد جيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، م. س: ص201.

(46) حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، م. س، ص39.

(47) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص113.

(48) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981، ص22.

(49) زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص45.

(50) جان جبور: الشرق، في مرآة الرسم الفرنسي، م. س، ص29.

(51) زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س، ص40.

(52) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص23.

(53) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص134.

(54) زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص88 .

(*) أمثال: شيفرول (1839)، هلمو هلتز (1878) وهود (1881) .

(55) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص37.

(56) هربرت ريد: الفن والمجتمع، ت: فارس متري، دار القلم، بيروت، 1975، ص74.

(57) جي. أي مولر وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، دار المامون، بغداد، 1988، ص40.

(58) هوبرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار المامون، بغداد، 1989، ص17.

(59) ادوارد فراي، التكعيبية، ت: هادي الطائي: دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص27.

(60) جي. أي. مولر، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، م. س. ص42.

(61) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص58،59.

(62) لطفي محمود زكي: جوجان الفنان الثائر، دار المعارف، القاهرة، 1958، ص122.

(63) حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، م. س، ص64.

(64) علي عبد المعطي: كيركجارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1985، ص279.

(*) ينظر الأشكال (46)، (47)، (48) .

(65) عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان، م. س، ص66.

(66) جي. أي. مولر، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، م. س. ص65.

(67) هربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، م. س. ص31 .

(68) فراكلين. ر. روجرز: الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1990، ص64.

(69) موريس سيرولا: الفن التكعيبي، ت: هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص91.

(70) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص97.

(71) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص143.

(72) هربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، م. س. ص109.

(73) الان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ت : فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990، ص200.

(74) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م.س. ص144.

(75) جي، أي. مولر وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، م. س، ص193.

(76) المرجع السابق: ص125.

(77) المصدر السابق نفسه، ص214 .

(78) ألان بارنيس: الفن الأوربي الحديث، م. س، ص211 .

(79) هربرت ريد: معنى الفن، م. س، ص297

الخاتمة

الآخر هو المركز القيمي للحوار الفني، على أساس أنَّ مظاهر الاكتمال القيمي المكانية والزمانية والدلالية، عناصر مقومة خارجية تظهر قيمة الآخر جمالياً، وهذا ما بان على جدلية الرؤية الفنية الذاتية للفكرين المسيحي والإسلامي، فالتحول من التجسيد إلى التجريد في الفن المسيحي والتعالي من الحسي إلى الحدسي في الفن الإسلامي، هما محوراً الائتلاف لإيجاد فعل حواري، تتباين فيه مستويات بنية الصورة المسيحية والإسلامية على وفق الارتباط بفلسفة الشكل وطريقة الأداء المتحقق دلالياً من المضمون، لذا تعتمد قيمة الحوار تشكيل بنى جمالية تطال المحتوى الدلالي للتكوين الفني، على فرض أن تقصي صيغ التعبير حوارياً، وينتج أسساً مفاهيمية تفعل من اشتغال البناء الفني وفق مرموزات ذاتية. ومن هنا كانت الذات الوجه الآخر للفطرة الإنسانية التي يتشابه فيها المسيحي والإسلامي، لإيجاد المشترك الأول لأداء الحوار بين الفكرين، من خلال الرؤية نحو الكون والخالق، وما يتمخض عن ذلك من اعتبارات مفاهيمية تبين المنحى المجرد للفكر الإسلامي عن التوجه المادي للفكر المسيحي، الأمر الذي أدى إلى

جعل الفن متحولاً وفق الفترات الزمنية للديانة المسيحية، بخلاف الفن الإسلامي الذي ورد لضرورة وجوده كإقرار غير منافٍ لتوجهات الشريعة الإسلامية ـ كما في الزخرفة ـ ولعل الأمر في المسيحية بصورة عامة غير مختلف عما هو في الفكر الإسلامي، إلَّا أن ما طالها من تشويهات أدى إلى اللعب في حقائق الفكر الإنجيلي، والخروج إلى فضاءات متأثرة بالأفكار الذاتية والفلسفية وربما العلمية، فتحريك الذات والوقوف بمجابهة ما هو ديني أدى إلى تمرحل الفن المسيحي على وفق فترات فنية معينة، كي تأخذ خصائصها ومميزاتها، وفي خضم ذلك بدا الفكر الإسلامي بالظهور ضمن أطر اجتماعية وبيئية مختلفة، الغرض منه بناء نظام وفكر خاتمي لكل الأديان وبشمولية مطلقة، إذ ليس من شأنه بناء أو تصحيح ما كان موجوداً من الفن، ولا سيّما الفن الديني في القرون الوسطى، وإنما أقر ما لم ينافِ توجهات الشريعة الإسلامية، لذا يجب التأكد من هوية الفن الإسلامي وزمانية تركيز الرؤية الإسلامية على الفن دلالة ومفهوماً، على أساس أن الحوار ينتج أشكالاً توظف آلياتها للفكر المعين، فتختلف البنى الشكلية وتختلف مضامينها، لذا يشير النص الديني إلى التأثر من خلال تمثلات الصورة المتخيلة، وانعكاس النص عليها فتبدو الأشكال مقروءة على وفق المفهوم والمنطوق كلّ على سواء، وبذلك تعطي تقنيات التصوير اللغوي صورة حوارية قائمة على جمالية التلقي الشكلي، ومن هنا كانت فكرة الحوار شاملة لا ينبغي الوقوف معها عند محددات ثابتة، وليس من الصحيح أن يكون فناً إسلامياً يقيناً لكونه في بيئة إسلامية أو مسيحياً، نعم إنَّ أصالة المكان قائمة، ولكن الحفريات المعرفية والتاريخية والنصوص المرتبطة بالحقائق التأصيلية، هي الركائز لوضع المعايير المنطقية للكشف عن تبعية

وإصالة الفن لكل المراحل الحضارية، فتبقى الفكرة الدينية مسايرة للفن ما دام الدين حاجة إنسانية ملحة، تضع الإنسان أمام ثوابت غير مقننة، وإنما تتسع ضمن اجتهادات معرفية دون المساس بالحقيقة الثابتة، ومن هنا يتبين أن الأديان تتحاور ولا تتصارع إلَّا بمعتنقها.

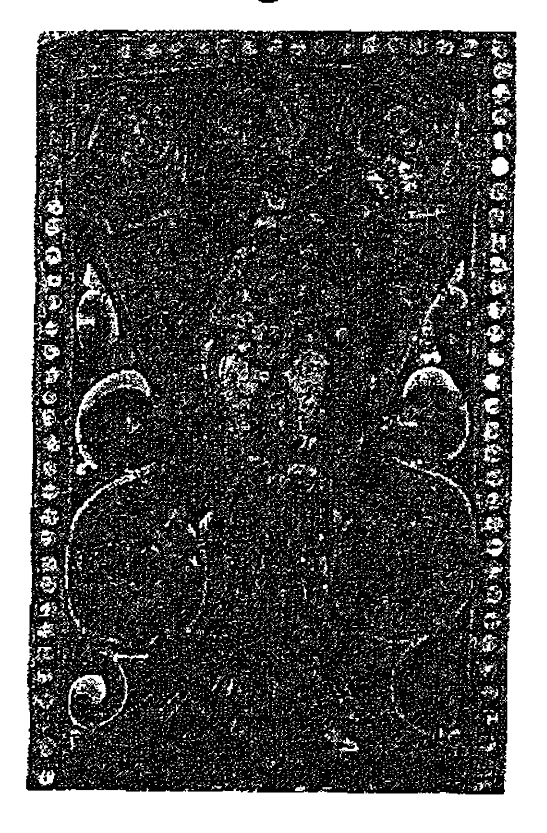
تطبيقات
على مفهوم الحوار في الفن

اسم العمل: منظر المعراج (*)

التاريخ: أواسط القرن الثاني عشر الميلادي

العائدية: متحف كنيسة كابيلابلاتينا ـ بالرمو

تمثل اللوحة شكلاً لطائر النسر وهو يشغل جميع فضاء اللوحة، يمسك بأيلين قد تعلقا بمخالبه، ويوجد على جناحي النسر من جانبي اللوحة صورتان صغيرتان لفتاتين، فيما يتوسط جسم الطائر صورة يعتقد أنها لملك صوّر بروحية رومانية، تشكلت بنية اللوحة بطابع تصميمي وزخرفي وبخطوط حادة ومنحنية، فيما كانت الأرضية تملأ باللون الغامق، مع الأخذ بعين الاعتبار البنية اللونية المهيمنة للون الأحمر



وتدرجاته، وكانت الأشكال ذات مسحة واقعية بصياغات اختزالية عبر الخطوط المبسطة للشكل والذي أعطته بعداً تجريدياً في الأغلب.

إنَّ عملية تشييد كنيسة (كابيلابلاتينا) بصقلية للحكام النورمانديين، بعد أن حكمت تلك الجزيرة من قبل المسلمين، تعكس مدى تأثير التعايش الإسلامي المسيحي في بيئة واحدة، فيبدو من ملامح رسوم سقف الكنيسة بأن هنالك تأثيرات أسلامية من حيث الشكل والمعنى في الرموز التصويرية، إذ تبّنى البلاط المسيحي آنذاك الكثير من التقاليد الإسلامية من خلال الاستعمال الواسع للغة العربية، والتي يمكن التدليل عليها من خلال الكتابات التي وجدت في سقف الكنيسة[1].

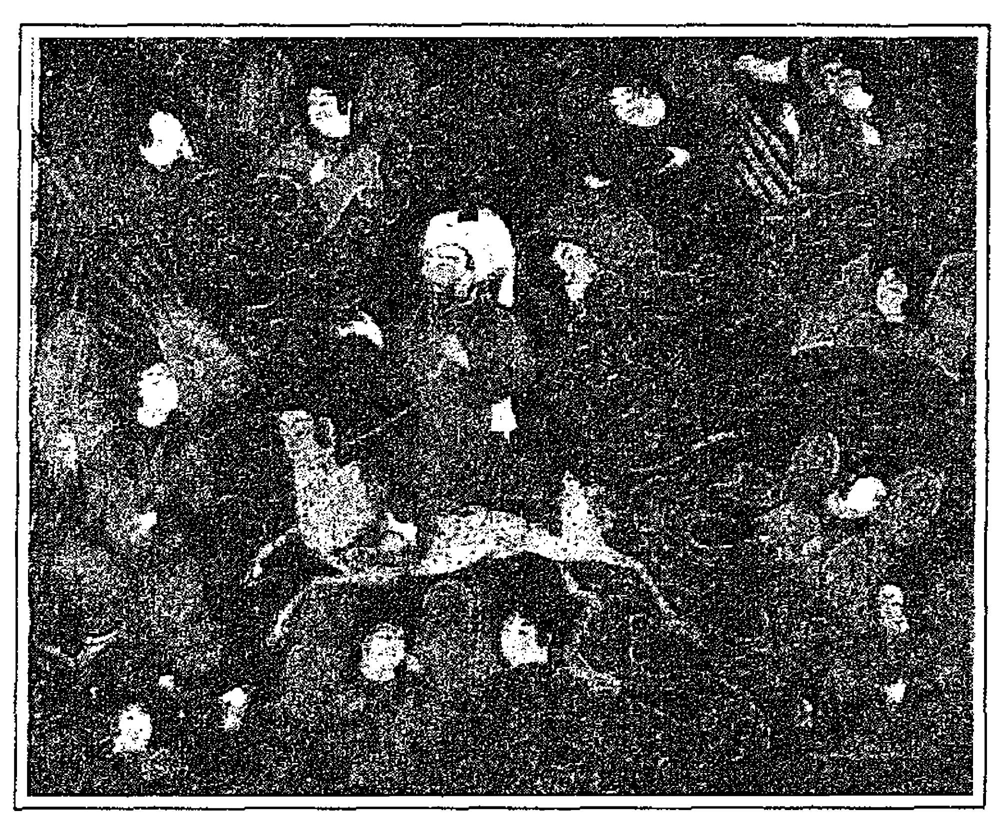
وهذا ما يعكس التحاور الحضاري بين المسيحية والإسلام، إذ إنَّ رسم منظر المعراج بكنيسة مسيحية وبرموز مسيحية وتأثيرات أسلامية معينة تفترض أمرين:

الأول: بقاء تأثير العقيدة الإسلامية من خلال المسلمين الذين كانوا يحكمون المنطقة.

الثاني: اشتراك الفنانين المسلمين في عملية رسم سقف الكنيسة.

ومن خلال كلا الافتراضين فإن عملية الحوار واردة من حيث اقتباس المعنى على أقل تقدير، مع توظيف الرموز الفنية المتعلقة بالمسيحية لصالح ذلك المعنى. إذ إن عملية الترميز السائدة في البناء الشكلي لهذه المصورة، كانت تمثل طائر (النسر) الذي هو رمز لارتفاع الروح البشرية إلى السماء بعد الموت، وهو في نبوءة حزقيال رمز

مقدس **«يا ابن البشر قدم لغزاً ومثلاً** لشعب إسرائيل، وقل: هكذا قال السيد الرب: نسرٌ عظيم ضخم الجناحين...، طويل القوادم غَزير الريش...»[2] فالنسر بما لديه من قوة للارتقاء إلى مناطق عالية مثل فكرة العروج بالحاكم المنتظر والممثل بالسيد المسيح، لأن الحاكم يعكس دور الممثل الأرضي لملك سماوي، والذي أعيد إلى السماء من خلال هذا الطائر، وما يدلل على هذا التأويل هو وجود أيلين مسكا بمخلب النسر ويرمزان إلى «روحية المسيحية مرتوية من نبع الحياة»[3]، والجامع بين الفكرتين هو ما جاء في المزمور (41) **«كما تشتاق الأيل إلى مجاري المياه كذلك تشتاق نفسي إليك يا الله»**، إذ أن وجود الايلين يعني اشتراكهما في شجرة الحياة، وهذا مطابق لما جاء في سفر الرؤية ليوحنا (12) الفقرة (2) **«وتجري في وسط ساحة المدينة وعلى ضفتيه شجرة الحياة تثمر اثنتي عشرة مرة كل شهر مرة وتشفي بورقها الأمم»** وهذا ما مثلته الزخرفة الورقية فوق الأيلين وتحتهما. ومن خلال ذلك زودت الشخصية في وسط الطائر، وهي رمز الحاكم بنبع الحياة لترفع إلى السماء، إذ مُثّل ذلك العالم السماوي بملاكين على الجهة اليمنى واليسرى من اللوحة جناحي النسر، فالفكرة هنا تكمن في تصوير العروج بآلة وهي منطقة الحوار في الفكر الإسلامي، إذ إنّ عروج السيد المسيح بعد مقتله ـ بحسب المعتقد المسيحي ـ من دون آلة حسية أو متخيلة حسب المعتقد الإسلامي، على حين كان عروج النبي ﷺ إلى السماء عن طريق حيوان (البراق)، وهذا التلاحم بين الفكرين جعل من الفكر المسيحي يصورّ تلك العملية بمفهوم حسي، على حين هو في المفهوم الإسلامي عروج روحي وجسدي من خلال المتخيّل الحيواني الذي عُبر عنه هنا بالنسر.



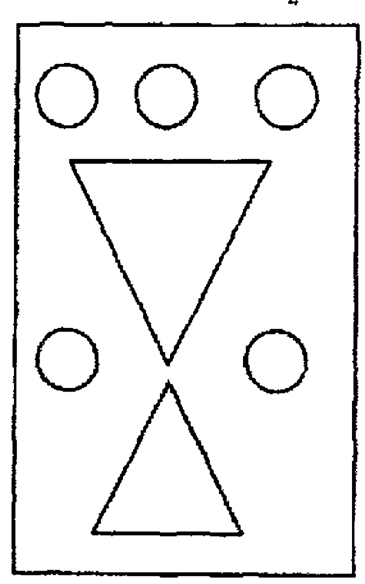
الشكل (58)
منمنمة إسلامية لمنظر معراج الرسول ﷺ القرن التاسع الهجري(*)

كما أن عملية الائتلاف في مسألة عروج الروح هو أنها حصلت ليلاً ﴿سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا﴾[4]، لذلك صورت خلفية اللوحة باللون الغامق وهذا ما يدّعم الافتراضين السابقين، لأنه يشير إلى وجود فهم خاص لعملية المعراج سواء أكانت مأخوذة من النص القرآني أم على سبيل النقل عن طريق التعايش.

إن عملية إدراك المفاهيم في تلك الفترة بين المسيحية والإسلام كانت متأتية من حيث التعايش المكاني بين الدينين. أما من حيث الأشكال والرموز فإنها هنا بأجمعها مسيحية، وأن الاحتمال الذي أورده (دي فلار)، والذي مفاده بأن هذا الأسلوب قد نقل من العراق أنما يعود لفنانين مهاجرين جاءوا من بلاد ما بين النهرين، وما يعزز ذلك تلك الخلفية ذات اللون الغامق، وهو ما تراه في التصاوير التي صنعت

في مدينة الموصل خلال القرن اللاحق[5]. احتمال ضعيف لأن المنطقة كانت إسلامية وفيها المسلمون حتى عندما أصبحت مسيحية، كما أن عملية التأثر تستوجب وجود أثر سابق على الفن الحالي وليس العكس، على حين يتصور هنا بأن مثل تلك الخلفية ظهرت في الموصل في القرن اللاحق، وهذا يعني بأن تأثر التصوير في الموصل بهذا العمل وليس العكس.

لذا تمت العملية البنائية لهذه التصويرة ربما بإشراف مسيحي، لأن كل الرموز والأشكال أقرب إلى الفن المسيحي منها إلى الفن الإسلامي، إلّا أن الفكرة الحوارية هنا تكمن في مفهوم المعراج الإسلامي وتحاور المسيحية معه، والذي يصور مظاهر الاكتمال القيمية الداخلية في دلالة النص الديني، كصورة مقاربة للنص الآخر، والذي يتمثل فنياً عند المسيحية بالمثل الأعلى المؤكد لفساد المادة، بالارتقاء من الحسي إلى ما فوقه، كما هو في الفكر الإسلامي وتمثلاته في الفن، ولهذا بدت الإشكال بصورة مواجهة ضمن سكون وجمود نسبي وبألوان متقاربة ومجردة، على خلفية غامقة لإبراز الأشكال الحاملة للفكرة وملء الفضاء التصويري عبر موازنة على أساس هندسي، يتمثل بالشكل الآتي:



الشكل (59)
الموازنة القائمة على أساس هندسي في لوحة المعراج

وهذا ما يمثل الرمزية التجريدية للفكرة القائمة على مفهوم المعراج، ليصبح الحوار الفني قائماً على ترميز الفكرة بأشكال تصويرية.

اسم العمل: انتصار القديس جاورجيوس على التنين(*)

الفنان: فيتوري كرباشيو

القياس: 141 / 360م

التاريخ: 1502م

العائدية: مدرسة دي سان جورجيو/ فينيسيا.



تبين اللوحة وجود عراك ناشب بين شخصية إنسانية تمثل القديس (جاورجيوس) وبين حيوان التنين، فقد ارتدى القديس لباس الحرب وهو يمتطي حصاناً أسود وبيده رمح طويل قد أدخله في فم التنين ليخرج من الجهة الاخرى من رأسه، وتحت التنين وحصان القديس مجموعة من الجماجم وهياكل كثيرة، وتقف خلف القديس من الجهة اليمنى للوحة امرأة ترتدي قبعة وثوباً أحمر وكأنها تدعو للقديس بالانتصار، وفي خلفية اللوحة مجموعة من البنايات تمثل المساجد ودور العبادة الإسلامية لما تحويه من قباب ومآذن وقد علق عليها أعلام حمراء، كما ساد جو العمل ألوان متجانسة ومحللة بصورة دقيقة لكونها تعطي فواصل بين قيمة ضوئية وأخرى فكانت المساحات متبادلة القيم وظاهرة للعيان وكأن الجو العام للوحة جاء بصورة متجانسة لمكوناتها اللونية السائدة من لون بني وأحمر، مما يعطي انطباعاً عن وجود جو خاص لموضوع اللوحة.

تحاور الفنان في هذا العمل مع العمارة الإسلامية التي أدخلها في بنائية اللوحة، ليس لإرضاء نزوعه الذاتي نحو الغرابة فقط، وإنما لتلعب العمارة دوراً للدلالة على المكان الممثل للشرق الإسلامي، برغم كونها أخذت الجانب الخلفي من اللوحة، إلَّا أنها منضمة إلى حدث الصراع بين القديس والتنين بدلالة رايات النصر المعلقة فوق أحد دور العبادة، لتوحي بمفهوم النهوض المطلق الديني وانتصار الخير على الشر، الإنساني على الحيواني ذلك التنين الممثل لرمز الخبث والشيطان، والذي يقتله القديس في أرض الشرق منبت أسطورة التنين.

ويعني ذلك أن دلالة المكان المتضمّن للشكل المعماري الدال عليه، أصبح مسوغاً لنهوض المثال المضموني الديني، وهذا ما يوحي بفكرة الصراع اتجاه الفكر الآخر الذي يعتقد بانحرافه لكونه شراً محضاً، وإنما الخير يتمثل بالسلطة الإلهية القائمة على مبدأ الخير والفداء لكل البشر والتي يمثلها القديس ذو الوجود الإلهي الحسي، لهذا كان الشكل الحواري أداة لإظهار الصراع المضموني، ولابد للشكل هنا أن يتماشى وآلية وجوده الواقعي في الأرض الإسلامية، لأن الفكرة المحمولة على صفة الصراع تمثل وجود الجوهر الإلهي متمثلاً بالواقع الإنساني، فتحصل الموازنة بين التمثيل الوجودي الحسي للمطلق، وبين الواقع الشكلي المكاني، وهذا ما يوجب في الفن إظهار البعد الثالث وانفتاح الرؤية نحو مديات ارتباطها بالعين الحاسة مما يعطي شمولية لانفتاح الرؤية المكانية وعدم محدوديتها، فتكون العلاقة بين الكتل الرئيسة في العمل قد أخذت موقعها الحجمي المتكامل في فضاء متجانس، قد شغل بصورة متوازنة لاحتواء الحدث المشيد وفق البنية اللونية المتجانسة من علاقات البني والأحمر، وبذلك تعبّر فكرة الكمال

الشكلي والمضموني للشخصية الرئيسة ووضوحها وانسجامها، مع فعل الحدث من جهة ووجودها بشكل منفعل بالحركة من جهة أخرى، عن قيم جمالية لإظهار فكرة وجود المطلق الحسي المنتصر على قيم الشر في أرض أسلامية حسب الفهم المسيحي.

إلا أن مظاهر الاكتمال القيمية للهيئة العامة للصورة كانت تمثل اقتباساً جزئياً من المنمنمة الإسلامية للبقاء على الأسس الفنية في عصر النهضة من قبيل انفتاح الرؤية وتمثيل المنظور.



الشكل (62)
منمنمة إسلامية تصوّر الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام يقتل التنين، القرن التاسع الهجري(**)

وبذلك اختلفت مظاهر القيمة لبنائية الشكل من حيث القواعد كالتسطيح والمنظور بين الشكل المسيحي والإسلامي، إلا أنها تتقارب من حيث بنية عناصر الشكل ووسائله التنظيمية، فعنصر الاتجاه منسجم فضلاً عن ذلك، مع وجود إيقاع موحّد بين الصورتين، وهذا مدعاة للتحاور على مستوى الصورة وبنيتها الفنية.

اسم العمل: تجريد أول بالألوان المائية

اسم الفنان: فاسيلي كاند نسكي

القياس: 119،4 × 25 انج

التاريخ: 1910

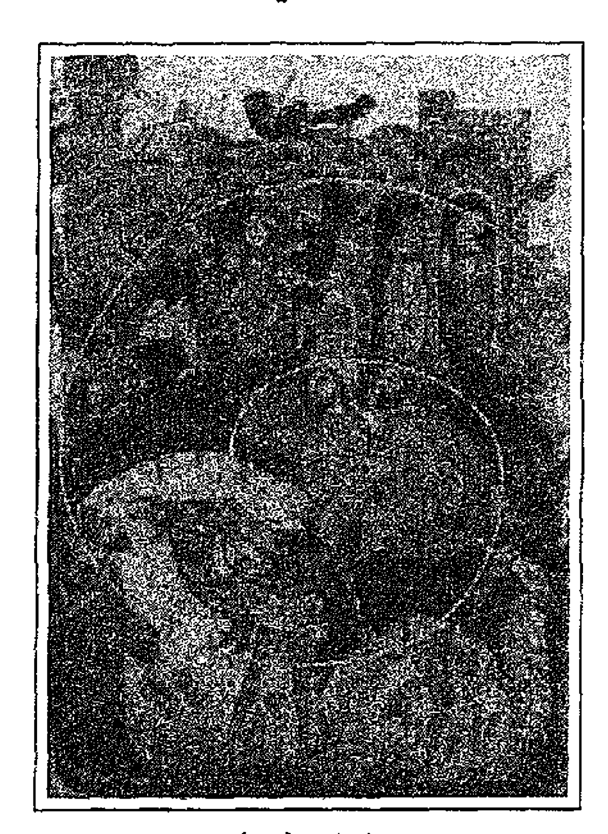
العائدية: مجموعة نيناكاندتسكي / باريس



تكوين ارتجالي يظهر انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة السطح التصويري، متخذة أشكالاً غير منتظمة ومتشتتة بصورة انتشارية، مما أظهرت حركات تلقائية في أثناء الأداء الفني، بأتباعها مسارات إيقاعية تظهرها الخطوط والكتل اللونية، التي تحركت باتجاه لولبي حول المركز.

إنَّ الحركة اللولبية عند (كاندنيسكي)، فعل ناتج عن ضرورة

داخلية تفضي إلى فهم العالم، لأن تلك الحركة تحوي مكونات الوجود ومعرفته، فهي تساوي من حيث القوة المعرفة المتجهة نحو المركز، أما من حيث الفعل، فإنها مسار روحي على أساس أن الروح هي المحرك الكاشف عن النظام وهي بداية المعرفة، لأن كل ما في الوجود من مظاهر طبيعية ومادية، فضلاً عمّا موجود من نظم فكرية فإنها بالكلية مظاهر لتشكلات الروح والقانون الرابط بينها هو الجدل، على حين ظهرت تلك الحركة في الفن الإسلامي كما في الشكل لتمثل التجلي نحو عوالم سامية، وكإن سلوك الروح يأتي بعيداً عن كل ما هو نسبي لتحّلق في عالم يهذبّها من واقعيتها، فالمنشأ الإسلامي للحركة اللولبية مرتكز الحوار بين (كاندنسكي) والفن الإسلامي، وهذه الحركة عند كاندنسكي قائمة على تمثلات الفكر الباطني والذي اسماه (بالضرورة الداخلية)، فيما كان ذلك التكوين اللولبي الإسلامي معتمداً على إيحاءات فطرية تمثل الجدل الصاعد من مظاهر الوجود المادي إلى الوجود الماورائي، وينشأ بذلك تطابق بين الفطرة الإسلامية والضرورة الداخلية.



الشكل (65)
الحركة اللولبية في فن المنمنمة الإسلامية(***)

الفطرة تساوي الضرورة الداخلية

إلَّا أن موضوع الاختلاف ناتج من طبيعة التطبيق في العمل الفني، فالذي عمله كاندنسكي هو التأكيد على التمركز الإيحائي نحو الداخل معبراً عن الضرورة الروحية بصورة عامة، ولكونه مسيحياً روسياً أرثوذكسياً ذا قناعة دينية، وجد الحاجة إلى انبعاث روحي في الفن، وهذا يعني أن الضرورة الداخلية تؤدي إلى فهم العالم.

الضرورة الداخلية ← فهم العالم

وفي ضوء ذلك عمل على تشكيل البقع اللونية بعلاقات متناغمة وبحركة تفكك طبيعة التصلب والجمود بين الأشكال، فأنتج إيقاعاً حركياً مرتجلاً ليمثل نظاماً معيناً، يسعى من خلاله إلى التجرّد عن التمثيل الصوري، للوصول إلى نظام من الرموز المتحررة بإزاء كل ضرورة خارجية للتعبير عن الضرورة الداخلية، والتي يصفها بالنظام المشابه للأكوان.

وهي التي أنتجت تلقائية الحركة في التكوين اللولبي، على حين أنَّ الذات الإسلامية المتدبرة للنظام الكوني، أنتجت فعلاً زمانياً يرتبط بالزمان الكلي الذي يُمثّل الحركة العامة والخفية للكون، عن طريق تمثيل حركة معقولة إلا أنها غير طبيعية وهي الحركة اللولبية، لأن الزمان متصل والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية المتمثلة باللولب، وبذلك يكون الزمان منحصراً في حدود الانفعالات الذهنية المتمثلة في الأشكال التجريدية لينتج الزمان التصويري بعداً روحياً وهذا ما أراد كاندنسكي الوصول إليه.

الذات المسيحية ← ارتجال (تلقائية) ← حركة لولبية

الذات الإسلامية ← تدّبر النظام الكوني ← حركة معقولة

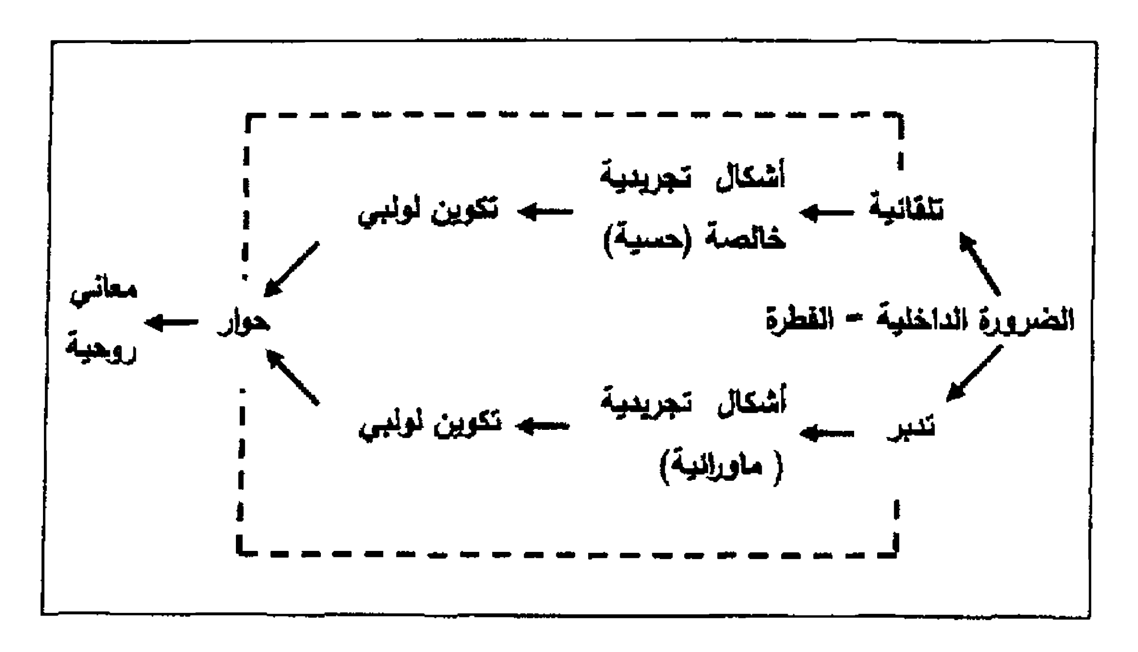
إلا أن الفنان عمل على تمثيل النظام عبر علاقات تكوينية من خطوط وألوان، عن طريق التلقائية وما هي إلا تعبير عن الرؤية الداخلية والذاتية، فهو عبّر عن (التدّبر) الإسلامي في النظام من خلال التلقائية والارتجال، ومن ثَمَّ قامت التلقائية على أصول فطرية محاكية للنظام، وهي من تمثلات الفطرة الإنسانية الداعية إلى وحدانية النظام، وهذا ما لا تختلف فيه المسيحية والإسلام، لأنه هو الموصل إلى الخلاص في الفكر المسيحي وهو الموصل إلى الإحاطة الإلهية بالفكر الإسلامي.

الفطرة > ارتجال ← فن مسيحي ← فكرة الخلاص
الفطرة > عقل ← فن إسلامي ← فكرة الإحاطة

فيتمثل الفكر الباطني لدى كاندنسكي من خلال تجريدات تمتلك قوة التفاعل بين ما هو داخل وخارج، أو بين ما هو داخل الذات من نظام وخارجها من نظام آخر، للوصول إلى اللامتناهي.

وهذا يستوجب تجريد ما هو مادي بصيغة متعالية، على أساس أن تلك الذات تتمحور في الجزئي لتمثيل النظام الكلي، فلابد من استبطان نظامها الداخلي لتتحول الأنساق البنائية من صفاتها الجزئية إلى ما هو كلي عبر الانفلات من النسبي، لأن مرجعيات كاندنسكي حسية تنتج مجردات من خلال التجربة الذاتية التي لا تكتمل إلا بالتوحّد مع المادة حيث ثنائية الإنسان والطبيعة ويتأكد ذلك بقوله «لا يمكن للإنسان أن يتخلى عن العالم المحيط به، حتى لو أراد لما عرف السبيل إلى ذلك، ولكنه يمكن التحرر من الشيء»[6]. وهذا التحرر يتمثل بوجود اللحظة الحركية المتأتية مع نشوء الانفعال الذي يسببه وجود العناصر يفعّل من تلقائية الأشكال بالابتعاد عن واقعيتها لتصبح أشكالاً خالصة.

فالشكل الخالص عند كاندنسكي له مرجعياته الحسية برغم حمله لمعاني روحية لكونه منبعثاً من الضرورة الداخلية، وبذلك يشتغل الحوار بالشكل الآتي:



الشكل (66)
العلاقة بين الضرورة الداخلية والفطرة وما ينتجان من حوار روحي

الهوامش

(*) يرتشارد أيتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، م. س، ص46 .

(7) المرجع السابق نفسه: ص44 .

(8) حزقيال 17: (2 ـ 3)

(9) فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة، م. س، ص108 .

(*) فرهاد النقاش: خاوران نامه، ط1، ت: صادق خورشا، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، 2002، ص25 .

(10) سورة الإسراء: (1) .

(11) يرتشارد أيتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، م. س، ص5 .

(*) يرتشارد أيتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، م. س، ص15 .

(**) فرهاد النقاش: خاوران نامه، م. س، ص69 .

(***) يرتشارد اتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، م. س، ص116.

(12) فاسيلي كاندنسكي: كاندنسكي بقلمه، ت: عدنان مبارك، مجلة فنون عربية، عدد 2، 1981، ص100.

الفهرس